

Agua te pedimos

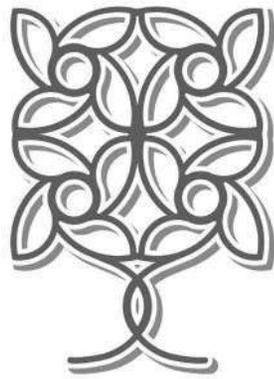
**Estudio etnomusicológico
de las prácticas propiciatorias campesinas
en la provincia
de Segovia**
y de los
cantos vinculados a dichas prácticas

Autores:

**Juan Delgado Serrano
María Esteban García**

Tutor:

Luis Díaz Viana





Agua te pedimos

**Estudio etnomusicológico
de las prácticas propiciatorias campesinas
en la provincia
de Segovia**
y de los
cantos vinculados a dichas prácticas

Autores:

**Juan Delgado Serrano
María Esteban García**

Tutor:

Luis Díaz Viana

 **BI** COLECCIÓN
**Becas de
Investigación**



INSTITUTO
DE LA
CULTURA
TRADICIONAL
SEGOVIANA

MANUEL GONZÁLEZ HERRERO

Edita

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

Agua te pedimos. Estudio etnomusicológico de las prácticas propiciatorias campesinas en la provincia de Segovia y de los cantos vinculados a dichas prácticas

Autor

Juan Delgado Serrano

Coautora

María Esteban García

Fotografías

Juan Delgado Serrano y María Esteban García

Análisis etnomusicológico, transcripción y edición musical

Juan Delgado Serrano

Trabajo de campo realizado entre agosto de 2016 y abril de 2018 por Juan Delgado Serrano y María Esteban García

Diseño y maquetación

David Rubio Galindo

Impresión

Solana e hijos Artes Gráficas S.A.U.

I. S. B. N.

978-84-17191-50-4

Depósito legal

SG 181-2022

Precio fijo establecido por el editor: 40 €

(Art. 9 Ley 10/2007, de 22 de julio)

© De los textos y fotografías, sus autores.

Reservados todos los derechos.

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

Índice

PRESENTACIÓN	9
AGRADECIMIENTOS	11
PRÓLOGO. ROGAR AL CIELO: UN ANTIGUO RITUAL PARA LIGAR LOS TIEMPOS	13
1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	17
1.1. Objeto de estudio	17
1.2. Enfoque metodológico y epistemológico.....	17
1.3. Revisión de fuentes bibliográficas y documentales y planteamiento del estado de la cuestión	18
1.4. Metodología del trabajo de campo	20
1.5. Criterios etnomusicológicos de análisis de los cantos.....	22
Bloque I	
2. UNA CONCEPCIÓN ANTROPOLÓGICA DE LAS PRÁCTICAS PROPICIATORIAS	33
2.1. Las prácticas propiciatorias como herramientas culturales. La experiencia de la causalidad	33
2.2. El contexto sociocultural de las prácticas propiciatorias. El ciclo anual en las sociedades agrícolas y ganaderas.....	34
2.3. Las narrativas culturales del politeísmo romano asociadas a las prácticas propiciatorias.....	35
2.4. Las narrativas culturales del monoteísmo cristiano asociadas a las prácticas propiciatorias.....	37
2.5. Aspectos rituales de las prácticas propiciatorias.....	38
3. UNA CONCEPCIÓN HISTÓRICO-LITÚRGICA DE LAS PRÁCTICAS PROPICIATORIAS DE LA PROVINCIA DE SEGOVIA	41
3.1. En torno a la oficialización de las prácticas.....	41
3.2. La institución de la Litanía Maior y las Litaniae Minores	42
3.3. Las rogativas como práctica generalizada.....	43
Bloque II	
4. PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA	47
4.1. Introducción a la provincia de Segovia: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	47
4.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la provincia de Segovia.....	48
4.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la provincia de Segovia	56
4.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la provincia de Segovia	57
5. PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LA COMUNIDAD DE VILLA Y TIERRA DE MADERUELO	67
5.1. Introducción a la C.V.T. de Maderuelo: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	67
5.2. El eje cultural de Hornuez.....	67
5.3. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Maderuelo	75
5.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Maderuelo	77
5.5. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Maderuelo	78
5.6. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Maderuelo	80

6. PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LA COMUNIDAD DE VILLA Y TIERRA DE MONTEJO DE LA VEGA DE LA SERREZUELA	89
6.1. Introducción a la C.V.T. de Montejo: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	89
6.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Montejo.....	89
6.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Montejo	93
6.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Montejo	93
6.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Montejo	94
7. PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LA COMUNIDAD DE VILLA Y TIERRA DE AYLLÓN	97
7.1. Introducción a la C.V.T. de Ayllón: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	97
7.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Ayllón.....	99
7.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Ayllón	101
7.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Ayllón	102
7.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Ayllón	103
8. PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LA COMUNIDAD DE VILLA Y TIERRA DE FRESNO DE CANTESPINO Y RIAZA	109
8.1. Introducción a la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	109
8.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza	111
8.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza	113
8.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza	113
8.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza	117
9. PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LA COMUNIDAD DE VILLA Y TIERRA DE SEPÚLVEDA (Y AZA)	125
9.1. Introducción a la C.V.T. de Sepúlveda (y Aza): aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	125
9.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Sepúlveda (y Aza)	129
9.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Sepúlveda (y Aza).....	132
9.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Sepúlveda (y Aza)	134
9.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Sepúlveda (y Aza)	138
10. PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LA COMUNIDAD DE VILLA Y TIERRA DE PEDRAZA	147
10.1. Introducción a la C.V.T. de Pedraza: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	147
10.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Pedraza	147
10.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Pedraza.....	152
10.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Pedraza.....	152
11. PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LA COMUNIDAD DE VILLA Y TIERRA DE FUENTIDUEÑA	155
11.1. Introducción a la C.V.T. de Fuentidueña: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	155
11.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Fuentidueña	157
11.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Fuentidueña.....	159
11.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Fuentidueña.....	159
11.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Fuentidueña.....	162
12. PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LA COMUNIDAD DE VILLA Y TIERRA DE CUÉLLAR (E ÍSCAR)	171
12.1. Introducción a la C.V.T. de Cuéllar (e Íscar): aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	171

12.2.	Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Cuéllar (e Íscar)	173
12.3.	Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Cuéllar (e Íscar).....	178
12.4.	Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Cuéllar (e Íscar)	179
12.5.	Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Cuéllar (e Íscar)	186
13.	PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LAS COMUNIDADES DE VILLA Y TIERRA DE COCA Y ARÉVALO	207
13.1.	Introducción a las C.V.T. de Coca y Arévalo: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	207
13.2.	Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en las C.V.T. de Coca y Arévalo	208
13.3.	Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en las C.V.T. de Coca y Arévalo	209
13.4.	Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en las C.V.T. de Coca y Arévalo	211
13.5.	Transcripciones de referencias documentadas en las C.V.T. de Coca y Arévalo	214
14.	PRÁCTICAS PROPICIATORIAS EN LA COMUNIDAD DE CIUDAD Y TIERRA DE SEGOVIA Y EN EL SEÑORÍO EPISCOPAL DE SEGOVIA	223
14.1.	Introducción a la C.C.T. de Segovia y al señorío episcopal de Segovia: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos	223
14.2.	Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.C.T. de Segovia y el señorío episcopal de Segovia	228
14.3.	Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.C.T. de Segovia y el señorío episcopal de Segovia	231
14.4.	Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.C.T. de Segovia y el señorío episcopal de Segovia	232
14.5.	El eje cultural de Caballar.....	243
14.6.	Transcripciones de referencias documentadas en la C.C.T. de Segovia	251
 Bloque III		
15.	EL CONJUNTO DE REFERENCIAS DOCUMENTADAS	281
15.1.	La heterogeneidad de las referencias	281
15.2.	Referencias integradas en la exposición de resultados analíticos de los siguientes capítulos	284
15.3.	Referencias no integradas en la exposición de resultados analíticos de los siguientes capítulos	287
16.	LA ESTRUCTURA DE LAS REFERENCIAS	293
16.1.	Estructura textual.....	293
16.2.	Estructura musical	295
16.3.	Relaciones entre estructura textual y estructura musical	296
16.4.	Estructura métrica	299
16.5.	Estructura melódica	305
16.6.	Relaciones entre estructura métrica y estructura melódica	307
17.	LA RÍTMICA DE LAS REFERENCIAS	313
17.1.	Patrones rítmicos	313
17.2.	Consideraciones relativas a la isorritmia	330
17.3.	Los patrones rítmicos en la estructura melódica	335
17.4.	Consideraciones relativas a la regularidad rítmica.....	337
17.5.	Estilos melódicos.....	340
18.	EL CONTENIDO TEXTUAL DE LAS REFERENCIAS	347
18.1.	El contenido textual de las coplas.....	347
18.2.	El contenido textual de las referencias de tipo himno	396
19.	EL CONTENIDO MELÓDICO DE LAS REFERENCIAS	407
19.1.	Sistemas melódicos	407
19.2.	Trazados melódicos.....	411

Bloque IV

20. CONCLUSIONES	439
BIBLIOGRAFÍA	457
ÍNDICE DE INFORMANTES	461
ÍNDICE DE TRANSCRIPCIONES - ORDEN ALFABÉTICO DE TÍTULOS	463
ÍNDICE DE TRANSCRIPCIONES - ORDEN ALFABÉTICO DE PUEBLOS	464

Presentación

Pedir siempre ha sido un verbo muy solicitado. Uno pide y parece que nunca se acaba lo que poder pedir. Pero... ¿y cuando se trata de rogar? Rogar es más aún. Rogar es un verbo mucho más pedigüeño. Mucho más insistente en sus demandas. Mucho más suplicante. Por eso, no es de extrañar que, en su forma de ser, a modo de ruego o rogativa, precise de mucha más Historia, de mucho más pasado, de mucha más cultura y de muchos más argumentos que una simple petición. Argumentos que, en la vida campesina de la provincia de Segovia, Juan Delgado se propuso investigar y ahora son presentados y publicados por la Diputación en este libro, que tiene fe y tiene música.

Tiene fe porque son muchos los santos y las vírgenes a los que durante siglos nos hemos dirigido, con la esperanza de ver el sol, de sentir caer la lluvia, de esquivar los truenos y relámpagos o de hacer crecer los alimentos para llevarlos de la tierra

a la mesa de nuestras familias y también de nuestros desconocidos. Y tiene, además, música, porque en muchas de esas ocasiones en las que hemos rogado al cielo o a la vida, hemos encontrado en las melodías una forma más amable de hacer escuchar nuestras plegarias.

Por ello, si usted es segoviano o segoviana, quizás encuentre entre estas páginas algún ruego en el que creer o tal vez algún canto que le suene. Si no es así, descúbralos todos, desde la Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo hasta la de Fuentidueña; su origen, su estructura, su uso, su ritmo y su evolución. Por pedir, que no quede.

MIGUEL ÁNGEL DE VICENTE MARTÍN
Presidente de la Diputación de Segovia

Agradecimientos

Gracias al Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero, por apoyar este proyecto y confiar en él, así como por su admirable labor de promoción y apoyo a la investigación etnográfica. Gracias a Luis Díaz Viana, por confiar en este trabajo y por valorar nuestro esfuerzo por hacer etnografía sin sucumbir a las lógicas objetivistas clásicas.

Gracias a nuestra familia, por su amor y por su indispensable e incondicional apoyo. Gracias a Delia Cortés y a todo el equipo de Víctor Moreno por hacer posible lo imposible.

Y gracias a todos y cada uno de los informantes que han participado en esta investigación. Gracias por haber entrado a formar parte de nuestro viaje, por compartir con nosotros su tiempo, por recibirnos, hablarnos y cantarnos, desnudando con generosidad sus recuerdos, sus creencias, sus valores, su fe y, en esencia, sus vidas.

Prólogo.

Rogar al cielo: un antiguo ritual para ligar los tiempos

Es muy significativo que el título del presente trabajo no haga referencia a un supuesto género literario-musical, el de «rogativas», ni a la «esencia» o «carácter» segoviano de las mismas. Y digo esto porque, hasta no hace tanto tiempo, lo habitual y casi obligado hubiera sido titular el libro que el lector tiene entre sus manos como una obra de «rogativas segovianas». E incluso existirían quienes en el pasado habrían antepuesto el número (cuanto más abultado mejor) de composiciones transcritas.

Por el contrario, su autor no ha puesto el foco o énfasis en los «productos» registrados, ni ha utilizado para definirlos el ambiguo término de «rogativas», que hace vaga referencia al propósito –y no a la naturaleza o sustancia de los materiales aquí contenidos–, sino que ha centrado su interés, desde el inicio y propio subtítulo, en las «prácticas propiciatorias». Es decir, en la función de los rituales, refiriéndose a dichas composiciones como «cantos vinculados a dichas prácticas». Alteración de orden y sentido que no es, sin duda, irrelevante.

Lo «segoviano» queda limitado a una perspectiva y circunscripción meramente geográficas, que son –además– las de la provincia, entidad artificiosa y administrativa, como resulta bien sabido, que solo ocasionalmente coincide con realidades socioculturales. «Estudio etnomusicológico» alude a las características disciplinares (y hasta interdisciplinares) del trabajo, lo que –sin llegar a parecer redundante– remacha e insiste en algo que el resto del enunciado del subtítulo ya advierte: las coordenadas de lo estudiado se encuentran entre la música y la práctica, entre los cantos y los rituales.

El ámbito de búsqueda viene definido por un solo vocablo, (prácticas) «campesinas», o sea, las ligadas al medio rural, término que con parecer claro y terminante no lo es quizá tanto como podría entenderse, pues en provincias como la de Segovia las prácticas campesinas impregnan e informan una buena proporción de actividades e intereses de sus urbes más destacadas –y especialmente de la capital–. Respecto a lo cual, conviene señalar –también– el patente reduccionismo de un modelo identitario en boga que, muchas veces, remite a lo más pintoresco como reclamo turístico: así, la cultura se torna en tradición, casi limitándose a ella, y el folklore deviene en comida (o más exactamente en platos típicos como el cochinillo). En correspondencia con todo esto se despliega en la región castellana y leonesa todo ese mapa de indicadores geográficos, Denominaciones de Origen y Rutas de vino, de pan o de queso, promocionados por las instituciones locales y provinciales has-

ta desbordar de etnicidad. Sin que falten casi siempre, con el patrocinio de sus patronos políticos, ciertos mediadores –instalados en el folklorismo– que trafican entre los que producen o elaboran tales productos y el «público» (o posibles clientes).

Nada de esto habrá de encontrarse en la obra de Juan Delgado Serrano. Pues el problema y meollo antropológico del trabajo aboca, desde su título, a ese afán del hombre de conseguir cualquier objetivo mediante la petición a los dioses de su favor: «Agua te pedimos». Lo humano y lo divino. Divinidad y colectividad. Causa y efecto. Pensamiento mágico. Y subraya la importancia de un enfoque que podríamos considerar «performancial»: el de las «prácticas propiciatorias». Un concepto directamente vinculado al principio de causalidad y a las experiencias vitales individuales o colectivas. Un individuo o una colectividad pide y/o hace algo (generalmente a modo de ofrenda) para conseguir lo que se pretende (o necesita).

Como explica el autor, los relatos de carácter mitológico alusivos a dichas prácticas son –en este sentido– «construcciones culturales que se superponen a los estratos más básicos de la experiencia vital», siendo en ellos donde habría que «buscar la clave de la comprensión del origen de tales prácticas».

Ya que el marco de referencia sociocultural en que estas se insertan y se han originado es el del ciclo anual de la vida propio o característico de las sociedades agrarias. Una esfera en la que, desde tiempos remotos, los humanos vendrían moviéndose entre el miedo a la furia de las deidades malignas y la búsqueda de benevolencia por parte de las más positivas o protectoras. Como en este libro se muestra, muchas de estas prácticas parecen coincidir no solo en sus elementos, sino incluso en las épocas del año en que se celebran, con antiguos rituales que remiten a un fondo pagano anterior al cristianismo. Una época en que dioses y diosas ya se mostraban también duales, como los cristos o vírgenes, santos y santas que deben ser contentados para que lleguen las lluvias, prosperen las cosechas y los ganados engorden o paran. Para todo ello, resulta fundamental venerar sus imágenes, cumplir con las debidas formalidades o realizar procesiones que protejan los territorios ritualmente señalados.

Nada nuevo ni estrambótico. Simplemente la evidencia de que el tiempo de la antropología no puede limitarse a las etapas de la historia, puesto que su asunto de mayor interés está constituido tanto o más por las continuidades que por los cambios. El autor acierta plenamente cuando apunta a esta prolongación de

las manifestaciones por debajo de la religiosidad convencional; así como señalando que el devenir del pretendido progreso jamás es uniforme, dependiendo de los contextos y de los grupos sociales. Y reconozcamos que, a partir de unos planteamientos teóricos bien fundados, Juan Delgado Serrano ha desarrollado un trabajo realmente enorme de documentación respecto a lo que todavía, hoy, permanece –en lo que atañe a prácticas y cantos propiciatorios– dentro de un determinado marco territorial. De tal manera que el texto desentraña esa capacidad única del ritual de ligar los tiempos, de superar las épocas, de erigirse en la verdadera memoria de unas gentes y un lugar.

Lo ha hecho, además, con la «humildad y respeto» que el mismo término latino *–rogare–*, sobre el que asienta la etimología de la palabra «rogativa», exigía a quienes querían dirigirse a los dioses esperando lograr su respaldo para el futuro. Y, más allá de la creencia o no en la divinidad, no cabe duda de que afrontar cualquier desafío o tarea con esa actitud constituye una indispensable cualidad –si no garantía– de que podrá llevarse a cabo.

De ahí, su sobresaliente resultado e innegable éxito. La empresa era ardua, pero el esfuerzo ha valido la pena. Sea mi prólogo, pues, una suerte de reconocimiento y enhorabuena a un trabajo meritorio.

Acércate, lector, con idénticos «respeto y humildad» a este volumen, porque los merece. Y te aseguro que no te arrepentirás de su lectura.

21 de diciembre de 2020
Las Tres Chimeneas, junto al río Cega

LUIS DÍAZ VIANA

Profesor de investigación del Consejo Superior de investigaciones Científicas (CSIC)
Secretario Ejecutivo de la Cátedra de Patrimonio Cultural Inmaterial Europeo-Instituto Universitario de Estudios Europeos de la Universidad de Valladolid (UVA)

A nuestros abuelos

1. Objetivos y metodología

1.1. Objeto de estudio

El objetivo de este trabajo es obtener una comprensión analítica de los fenómenos y procesos culturales implicados en las prácticas propiciatorias campesinas desarrolladas en el contexto de la provincia de Segovia, así como en los cantos vinculados a dichas prácticas.

Con el concepto de «prácticas propiciatorias» se alude a todas aquellas prácticas mediante las cuales las comunidades humanas procuran congraciarse con entidades metafísicas superiores en aras de la obtención de beneficios relativos a aspectos de la existencia que escapan a su control. En concreto, con «prácticas propiciatorias campesinas» aludimos a todas aquellas prácticas de esta naturaleza desarrolladas en el contexto de las sociedades agrícolas y ganaderas a modo de herramientas culturales para la obtención de beneficios en el ámbito del desarrollo de sus actividades económicas.

Por otra parte, al hacer referencia a los «cantos vinculados a las prácticas propiciatorias» incluimos en este conjunto no solo a aquellos cantos cuyos textos reflejan contenidos de tipo propiciatorio, sino en general a todos aquellos otros cantos que de uno u otro modo se encuentran vinculados al contexto sociocultural de las prácticas propiciatorias estudiadas, con independencia de sus características descriptivas.

La investigación ha sido planteada desde un punto de vista *extensivo* en relación con el marco de la provincia de Segovia. Así pues, el estudio no se ha limitado a ciertas áreas o contextos específicos, sino que se ha generalizado a cada una de las diferentes zonas de la provincia, manteniendo un enfoque uniforme en vistas al estudio comparativo de los fenómenos culturales.

1.2. Enfoque metodológico y epistemológico

El punto de vista desde el que se ha enfocado el estudio es el de la antropología sociocultural y la etnomusicología comprendida como una antropología de la música. En este sentido, el objetivo del estudio es llevar a cabo un análisis de las prácticas aludidas –incluidas las musicales– en tanto que prácticas socioculturales.

En relación con este enfoque antropológico, este libro toma como punto de partida una concepción *dinámica* de la cultura, opuesta al fijismo de ciertos planteamientos históricos.

Si el Folklore nació con una voluntad de reconstruir la historia, la presentación de sus materiales, sin embargo, olvidó que toda historia es un proceso en el que cambios y discontinuidades, innovaciones y pervivencias se intercalan y se entremezclan indefinidamente (Velasco Maillo, 1990, 130).

De acuerdo con esta concepción, en nuestro estudio prestaremos especial atención a los *procesos* culturales, entendiendo las prácticas propiciatorias y los cantos vinculados a las mismas como fenómenos cambiantes y en continuo proceso de transformación. Esto nos permitirá comprender de un modo más adecuado cada una de las características de los fenómenos culturales estudiados, entendidas como frutos del devenir de los mismos en el espacio y el tiempo.

Así mismo, nuestro enfoque metodológico y epistemológico es de tipo *holista*, en la medida en que, de cara a la comprensión de los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio, considera imprescindible estudiarlos tomando en consideración el entramado sociocultural en que estos se encuentran integrados.

Nótese que esta concepción del holismo no equivale a la idea de «estudiar el todo». De hecho, remite explícitamente a un enfoque metodológico, sin que ello implique presuponer ontológicamente la existencia de un «todo» sociocultural tomado como objeto de estudio.

[...] el *todo*, la *totalidad* y el *holismo* son categorías a definir en el nivel de la teoría y el método, no en el nivel del objeto, entendido como realidad pre-teórica. Puesto que el todo no está dado en ninguna clase de realidad pre-teórica [...], las construcciones del todo dependen de los motivos de los investigadores. Esto quiere decir que, como proceso y como producto, el todo de la Antropología no es único. No hay un único todo (Díaz de Rada, 2003, 238).

Adicionalmente, nuestro trabajo opera con una concepción *performativa* de la investigación etnográfica, frente a las concepciones de tipo «informativo». En este sentido, los testimonios documentados, tanto hablados como cantados, serán siempre considerados en tanto que «referencias documentales» relativas a actos comunicativos concretos y no en tanto que «informaciones documentadas» ontológicamente independientes de dichos actos.

A partir de los anteriores planteamientos generales, el estudio se articula en torno a un esquema de documentación y análisis planteado en atención a una doble perspectiva *emic-etic*. En lo referente a la documentación, se ha empleado, por una parte, la revisión bibliográfica y documental y, por otra, el trabajo de campo. En lo relativo a la parte analítica del estudio, con el fin de tratar las múltiples dimensiones –simbólicas, rituales, sociológicas, económicas, ecológicas, etc.– de los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio, en consonancia con nuestra concepción reticular, compleja, fluida y dinámica de los entramados socioculturales en que se encuentran integrados, se ha articulado un trabajo de tipo *multidisciplinar*, implicando herramientas procedentes de diversas ramas de la antropología, la sociología, la lingüística, la musicología, etc.

Adicionalmente, nuestra concepción dinámica de la cultura nos ha llevado a interesarnos por recursos alineados con la investigación *diacrónica*, tales como la confrontación de materiales empíricos documentados en diversos tiempos o el diálogo con corpus teóricos y de conocimiento de disciplinas tales como la historia, la filología, la historia de la música o la teología.

Respecto al anterior esquema metodológico, conviene subrayar que, pese al valor intrínseco que desde múltiples perspectivas pueda encontrarse en las labores de documentación desarrolladas en este trabajo, nuestro interés principal reside, como se ha venido manifestando, en la comprensión analítica de los fenómenos y procesos culturales que nos ocupan. Lo mismo cabe decir con respecto a los procedimientos analíticos empleados, que no han de ser concebidos en ningún caso como un fin en sí mismo, sino propiamente como herramientas metodológicas.

En términos generales, en la extracción de conclusiones relativas a los fenómenos y procesos culturales, se ha empleado un lenguaje expositivo no categórico. Nuestro objetivo es ofrecer interpretaciones de dichos fenómenos y procesos, no establecer tipologías y esquemas ideales. En relación con ello, conviene realizar una reflexión final acerca de nuestro papel como investigadores en la interpretación de la cultura.

A lo largo de la historia de los estudios culturales se ha incurrido en excesos de celo interpretativo en los que el investigador ha pasado a explicar los fenómenos culturales en términos unívocos. Esta habitual posición influida por la «antropología de sillón» ha conducido a la uniformización de los resultados analíticos.

El autor/etnógrafo ha afirmado implícitamente una posición de omnisciencia, así como la autoridad para hablar de manera inequívoca de/y por la gente en cuestión. Sea cual sea el toma y daca del trabajo de campo en sí, la etnografía impone un formato único, dominante e infalible. Como Boon (1983) ha sugerido, los contenidos estándar de las monografías etnográficas funcionan para reducir la variedad de las sociedades humanas bajo la rúbrica de un único paradigma analítico (Hammersley, 1994, 273).

Con el fin de evitar una posible pérdida de contacto entre las conclusiones analíticas de nuestro estudio y los contextos socioculturales de referencia, a lo largo de toda la investigación se ha atendido constantemente a la doble perspectiva *emic-etic* en relación con la interpretación de los fenómenos y los procesos culturales estudiados. Fruto de esta doble perspectiva analítica,

nuestras conclusiones acerca del objeto de estudio integran las evaluaciones *emic* formuladas desde una posición *insider* por los propios informantes junto con las evaluaciones *etic* formuladas desde nuestra posición *outsider* de investigadores culturales.

Bajo nuestro planteamiento analítico, las perspectivas *emic* y *etic* resultan en todo momento complementarias. Si prescindiésemos del punto de vista *etic*, construiríamos una visión demasiado centrada en las lógicas propias del contexto sociocultural estudiado. Como resultado, nuestra visión no sería discernible de la de un informante local y perderíamos la referencia descriptiva de dicho contexto sociocultural que no puede ser proporcionada si no es desde una perspectiva comparativa más amplia y desligada de sus lógicas internas. Por otra parte, si prescindiésemos del punto de vista *emic*, perderíamos capacidad de comprensión de las lógicas socioculturales internas y, por tanto, nuestras conclusiones perderían contacto con la realidad a la que refieren en el sentido apuntado anteriormente.

Precisamente, gracias a esta concepción complementaria de los puntos de vista *emic* y *etic*, las conclusiones de nuestro estudio han sido formuladas en un terreno dual propicio para una afortunada contención interpretativa, evitando las pérdidas de perspectiva propias del localismo, así como los excesos de la «razón ordenadora» que en tantas ocasiones han florecido en el terreno de los estudios culturales y con respecto a los cuales no debemos olvidar la advertencia de Bacon:

Intellectus humanus, ex proprietate sua, facile supponit majorem ordinem et aequalitatem in rebus quam invenit¹ (Bacon, 1620, 24).

1.3. Revisión de fuentes bibliográficas y documentales y planteamiento del estado de la cuestión

A través de la revisión bibliográfica y documental, hemos conocido una relativa diversidad de fuentes que recogen información concerniente a las prácticas propiciatorias campesinas en la provincia de Segovia. Sin embargo, en la mayoría de casos, la información es escasa o parcial, el enfoque es meramente recopilatorio y la metodología es poco rigurosa.

La mayoría de las fuentes que hacen referencia a la celebración de prácticas propiciatorias en la provincia de Segovia son monografías de localidades, comunidades o entornos culturales concretos de la provincia de Segovia, en las cuales se trata el tema, o bien dentro de un apartado referido a las fiestas, o bien dentro de un apartado referido a la Iglesia. Además, conviene resaltar que, mientras que existen diversas monografías etnográficas sobre algunas zonas de la provincia de Segovia, ya sea debido a la existencia de cronistas oficiales, o muchas veces gracias a la iniciativa de sacerdotes o de algún vecino o asociación interesados en la labor etnográfica, hay numerosas zonas de la provincia acerca de cuyas prácticas propiciatorias no existe apenas ningún tipo de referencia documental.

En particular, cabe destacar la existencia de monografías (Calleja, 1988; Francisco, 1977) relativas a las Mojadas de Caballar

¹ «El intelecto humano, por su naturaleza, tiene tendencia a suponer en las cosas más orden y proporción que encuentra en la realidad» (Bacon: *Novum Organum*, Barcelona: Orbis, 1985, traducción de Cristóbal Litrán).

que, como práctica singular, supone uno de los relatos más atractivos para su divulgación en lo concerniente a estas prácticas en la provincia de Segovia y, por ello, ha recibido especial atención por parte de diversos autores.

Pero aparte de este conjunto de textos monográficos, no existe en la bibliografía ningún estudio de enfoque extensivo como el que hemos propuesto llevar a cabo en el presente libro. Paralelamente, en contraste con nuestro estudio, en ningún caso el enfoque seguido en dichas monografías plantea estudiar las prácticas propiciatorias de las diversas áreas culturales de la provincia de Segovia bajo una perspectiva uniforme y comparativa, ni se centra en el objetivo ulterior de comprender los procesos culturales implicados en las mismas.

Con respecto a los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias, encontramos también dispersas en la documentación revisada una serie de referencias en forma de archivos sonoros y transcripciones musicales.

En cuanto a los archivos sonoros, determinadas colecciones que reúnen referencias relativas a la provincia de Segovia, como es el caso del catálogo de grabaciones sonoras de Alan Lomax, no contienen referencias que podamos reconocer como relativas a cantos vinculados a prácticas propiciatorias. Sin embargo, en el archivo fonográfico de la Fundación Joaquín Díaz se encuentran recogidas una serie de referencias de este tipo. Entre ellas se han localizado cuatro grabaciones realizadas por Ignacio Sanz y Claudia de Santos en el año 1979, concernientes a las localidades de Sepúlveda, San Miguel de Bernuy y Valles de Fuentidueña, una grabación realizada por Joaquín Díaz en el año 1981, concerniente a la localidad de Chañe, y una grabación realizada en el año 1982 por Macario Santamaría, concerniente a la localidad de Mozoncillo. Además de estas referencias, en 2014 fue publicado en formato CD un álbum en el que, bajo la dirección de Carlos Porro, se recoge de manera monográfica *La tradición oral en Vegas de Matute* (Cubo, 2014) y, en él, se incluye la grabación de un canto vinculado a prácticas propiciatorias.

En cuanto a las transcripciones, cabe destacar que entre los cancioneros de «música tradicional» apenas se encuentran referencias a cantos vinculados a las prácticas propiciatorias campesinas de la provincia de Segovia. Puntualmente, en el *Cancionero castellano de Agapito Marazuela* (Marazuela, 1964) se incluye una única transcripción relativa a este tipo de cantos realizada en torno al año 1932 por Agapito Marazuela y concerniente a la localidad de Riaza.

Por otra parte, en el Fondo de Música Tradicional del CSIC, figuran tres transcripciones de cantos vinculados a prácticas propiciatorias concernientes a las localidades de Santa María de Riaza, Riaza y Sepúlveda realizadas por Antonio Granero en el año 1949, como parte de las misiones de recopilación del Instituto Español de Musicología en su sección de «música tradicional».

Aparte de lo anterior, en el año 2000 fue publicado el libro *Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia* (Guerrero, 2000) que, a modo de cancionero, contiene una colección de transcripciones realizadas por Héctor Guerrero a partir de su visita a diferentes localidades de la provincia a lo largo de varias décadas. En este trabajo de corte extensivo se incluyen una serie de transcripciones que corresponden a cantos vinculados al contexto de las prácticas propiciatorias, aunque no aparezcan referidas como tal. En algunos casos, la conexión

con dichas prácticas se refleja en el propio contenido textual de las referencias. En otras ocasiones, pese a que el texto no presente temática propiciatoria², el vínculo ha sido descubierto a través del estudio de las prácticas y del trabajo de campo. En total, este conjunto de transcripciones incluye una referencia de Navalmanzano y una de Aldeanueva del Codonal grabadas en 1994, una de Caballar grabada en 1995, una de Cantalejo y una de Espirdo grabadas en 1996, una de San Miguel de Bernuy, una de Villoslada y una de Fuentepelayo grabadas en 1997 y dos de Lastras de Cuéllar grabadas una en 1997 y otra en 1998. Pese al especial valor documental de esta colección de diez transcripciones vinculadas de un modo u otro al contexto de las prácticas propiciatorias, ha de señalarse que en todos los casos refieren a cantos de características formales especiales, muchos de ellos efectivamente identificables como «himnos» de autoría atribuible a posiciones alineadas con el culto oficial de la Iglesia católica.

Así, la documentación existente relativa a los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias nuevamente es escasa y parcial. Las referencias en formato de archivo sonoro remiten únicamente a seis localidades concretas. Las transcripciones de Agapito Marazuela y Antonio Granero de nuevo remiten a tres contextos locales específicos. Y, finalmente, las transcripciones relativas a cantos vinculados al contexto de las prácticas propiciatorias incluidas en el libro de Héctor Guerrero, pese al enfoque extensivo de su obra, corresponden exclusivamente a un tipo específico de cantos seleccionados mediante criterios formales debido a su propósito de elaborar un cancionero de «himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia».

Además, es interesante señalar que, al igual que ocurre con las etnografías generales, la mayoría de los trabajos de documentación musical se han centrado en unas pocas localidades concretas. Es el caso de Vegas de Matute, visitada con fines documentales a lo largo de los años por Menéndez Pidal, Agapito Marazuela, la Sección Femenina, Antonio Granero, Alan Lomax, el Mester de Juglaría, Carlos Porro o Judith Cohen. Fruto de esta atención especial, se encuentran referencias documentales relativas a esta localidad en fondos como el catálogo de grabaciones sonoras de Alan Lomax o el archivo fonográfico de la Fundación Joaquín Díaz, además de en el mencionado álbum monográfico derivado del trabajo de Carlos Porro. Sin embargo, hay muchas otras localidades en la provincia de Segovia con respecto a las cuales apenas existe algún tipo de referencia documental relativa a cantos debido a que no han recibido una atención preferente en el contexto de los trabajos de documentación musical.

Pero además de la escasez de referencias, la documentación de los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias presenta un problema añadido de índole metodológico, a saber, la escasez de datos contextuales y la carencia de información acerca de los criterios metodológicos empleados en su registro.

² Mediante la expresión «temática propiciatoria» aludiremos a aquel contenido textual que remite de manera más o menos directa o se encuentra alineado con las prácticas propiciatorias en las que se centra nuestro estudio, bien sea mediante expresiones petitorias o mediante otros tipos de referencias al trasfondo y entramado conceptual propiciatorio. Nótese que al decir de un canto que presenta temática propiciatoria no se estará, por tanto, presuponiendo que dicho canto se encuentre vinculado necesariamente a ninguna práctica propiciatoria específica.

En el caso de las grabaciones procedentes del archivo fonográfico de la Fundación Joaquín Díaz, los archivos sonoros se acompañan de unas fichas en las que se recogen datos generales relativos al contexto de la documentación, tales como el lugar, la fecha, los informantes y los recopiladores³. Sin embargo, pese al notable valor de esta información de archivo, la carencia de relatos más detallados acerca del contexto de documentación de cada una de las referencias genera dificultades de cara al estudio analítico de las fuentes. Este tipo de relatos específicos tampoco figuran en la publicación del álbum sobre Vegas de Matute. Debido a ello, en el contexto de un estudio etnomusicológico como el aquí propuesto, el empleo de este tipo de fuentes ha de verse acompañado en todo momento de un específico esfuerzo de contextualización de las mismas.

Estos mismos problemas los encontramos en el caso de las transcripciones musicales. En el caso de la transcripción de Agapito Marazuela, la única información que acompaña a la transcripción es una indicación de la localidad en que fue documentada la referencia y un subtítulo referente a la imagen de culto a la que va dirigido el canto. Como se verá en su momento, además, estas indicaciones presentan un problema de coherencia contextual probablemente debido a una errata. Las transcripciones de Antonio Granero recogidas en el fondo de música tradicional del CSIC se acompañan de una ficha similar a la del archivo fonográfico de la Fundación Joaquín Díaz en la que, nuevamente, se recoge información acerca del lugar, la fecha, los informantes y los recopiladores. De un modo menos sistemático, Héctor Guerrero recoge información relativa a esos mismos aspectos, así como algunas observaciones contextuales del tipo «cedido en cinta por el párroco D. Ildefonso Asenjo» o «coro de la parroquia coordinado por María del Carmen». Así mismo, incluye en los títulos y subtítulos de las transcripciones referencias a las imágenes de culto local a la que van dirigidos los cantos. A pesar de todo ello, las carencias de una información contextual más completa aducidas en el caso de los archivos sonoros se manifiestan de nuevo en el ámbito de las transcripciones musicales.

Pero más allá de lo anterior, en este terreno de las transcripciones, las dificultades metodológicas se acentúan por el propio hecho de no disponer del archivo sonoro original a partir del cual fueron realizadas. Además, al no verse estas acompañadas de textos explicativos referentes a los criterios de transcripción empleados, resulta aún más difícil tratar de reconstruir aunque sea de manera aproximada el camino desde el papel hacia el sonido con el que trabajó el transcriptor. Debido a ello, el empleo de este tipo de fuentes requiere, de manera adicional, un estudio analítico cuidadoso de los documentos enfocado a tratar de comprender los criterios de transcripción implícitos. Una vez comprendidos dichos criterios, estos habrán de ser tenidos siempre en cuenta al tratar con cada una de las fuentes, con el fin de dimensionar adecuadamente la información reflejada en las mismas.

Por último, al igual que ocurre en el ámbito de las prácticas propiciatorias, en la bibliografía resulta evidente una notable carencia de enfoques analíticos en relación con el estudio de los

cantos vinculados a las mismas. Este hecho se alinea con una tendencia de largo recorrido en el ámbito de los estudios culturales que ha priorizado una «estrategia de urgencia» en la documentación, concebida como «recopilación de datos» desde una perspectiva informativa y objetivista de la investigación etnográfica, frente al estudio analítico de los fenómenos culturales.

Se arguye que por el momento, la necesidad urgente es la de registrar los datos que se están perdiendo rápidamente [...] En nuestra opinión, el posponer los intentos de formular los objetivos de gran alcance, que son básicos para toda la antropología cultural, relegándolos a un futuro en el que haya más tiempo libre y datos más completos, constituye una desdichada ocurrencia.

Uno se pregunta si la frecuente limitación del interés a las mediciones y a las tabulaciones de los datos y al refinamiento de las técnicas no será sino falta de deseo de enfrentarse con el problema de los objetivos (Steward y Seltzer, 1938, 5-7).

En oposición a esta tendencia, como se señaló anteriormente, nuestro trabajo centra la atención en la comprensión analítica de los fenómenos y procesos culturales. En este sentido, la documentación de testimonios y referencias se encuentra supevitada en todo momento a dicho objetivo primordial. Así pues, la documentación, si bien constituye una fase indispensable de nuestro esquema metodológico, no ha sido considerada un fin en sí mismo. Este criterio se aplica tanto a la documentación de las prácticas propiciatorias como a la de los cantos vinculados a las mismas. En todos los casos, el objetivo final es el de la comprensión de los fenómenos y los procesos culturales.

1.4. Metodología del trabajo de campo

El trabajo de campo en el que en gran medida se basa este estudio consistió en un recorrido extensivo a lo largo de la provincia de Segovia, visitando una gran cantidad de municipios dentro de cada área territorial. Dicha exploración extensiva atendió a dos objetivos paralelos y complementarios, a saber, el objetivo inmediato de la documentación de material empírico de primera mano y el objetivo ulterior de practicar una *inmersión profunda* en el entramado sociocultural por medio de la relación con los informantes y la observación directa.

Esta inmersión profunda, a su vez, respondió al objetivo de llevar a cabo una aproximación al objeto de estudio desde una doble perspectiva analítica que abarcase tanto la concepción *emic* de los fenómenos estudiados, propia de los informantes, como una concepción *etic* formulada desde el punto de vista de un observador externo.

Así, desde una perspectiva interna, pudimos focalizar la atención no solo en los aspectos más comprensibles desde nuestra posición de los relatos *emic*, sino también en toda la profundidad de su lógica interna en relación con las peculiaridades de la *visión de mundo* de los informantes.

Este objetivo es en pocas palabras, captar el punto de vista del nativo, su relación con la vida, llegar hasta su visión de su mundo. Estudiar las instituciones, las costumbres y los códigos, o estudiar la

³ En coherencia con nuestra concepción performativa de la investigación etnográfica, a lo largo de nuestro trabajo hemos preferido el término «documentación» –de referencias– frente al término «recopilación» –de informaciones–. Sin embargo, aquí se mantiene el término «recopiladores» dado que así figura en el archivo fonográfico de la Fundación Joaquín Díaz.

conducta y la mentalidad sin el deseo subjetivo de sentir qué hace vivir a esas gentes, de entender la sustancia de su felicidad, equivale en mi opinión a renunciar a la mayor recompensa que podemos obtener del estudio del hombre (Malinowski, 1922, 25).

Y por otra parte, desde una perspectiva externa propiciada por el mantenimiento de una actitud de *extrañamiento* con respecto al contexto sociocultural estudiado, pudimos formular lecturas analíticas *etic* en torno a los fenómenos y procesos culturales identificados.

[...] la etnomusicología continúa siendo fundamentalmente el estudio del “otro” musical. Pero ahora no es tanto por la “otredad” de las culturas que estudiamos sino por el hecho de que el investigador es un outsider respecto a éstas. La literatura más reciente generada por los etnomusicólogos de las naciones occidentales contempla el resto del mundo a partir de un examen de la propia posición del investigador, tratando de explicar su alteridad (Nettl, 2003).

En definitiva, la estrategia de inmersión profunda en el contexto sociocultural acompañada del mantenimiento de la referida actitud de extrañamiento nos permitió desplazarnos alternativamente entre las narrativas e interpretaciones *emic* formuladas en torno a los *usos* socioculturales y las interpretaciones analíticas *etic* formuladas en términos *funcionales*.

El trabajo de campo fue realizado en dos fases diferentes. La primera de ella se desarrolló en los meses de verano del año 2016 y, la segunda, en torno a la Semana Santa del año 2018. La elección de estas fechas responde a consideraciones relativas a las variaciones demográficas estacionales en el marco de la provincia de Segovia. Por una parte, se eligieron los meses de verano para visitar las zonas más despobladas y remotas ya que, en la época estival, coincidiendo con la celebración de las fiestas patronales y las vacaciones de verano, la población aumenta notablemente en dichas localidades –incluida la de edad avanzada– y resulta más factible la localización de informantes. Por otra parte, para visitar zonas pendientes o localidades que en una fase más avanzada del estudio se estimó pertinente re-visitarse, se eligió la época de Pascua, periodo en el que también aumenta la presencia de vecinos en los pueblos. Además, el carácter religioso de dicha celebración facilitó notablemente la localización y el acceso a *informantes bien informados*.

Así, en cada una de las salidas de trabajo de campo realizadas, equipados con una grabadora de audio TASCAM DR-100MK, una cámara de fotos, el cuaderno-diario de campo y una copia del plano oficial de la provincia publicado por la Diputación de Segovia, recorrimos rutas previamente diseñadas correspondientes a diferentes áreas territoriales de la provincia de Segovia. El diseño de las rutas fue planteado con el objetivo de visitar en profundidad cada una de las áreas visitadas, a pesar de que, dada la gran cantidad de poblaciones en que está dividida la provincia de Segovia, no resultase posible visitar todos los núcleos de población. Por otra parte, las rutas seguidas en cada salida de campo fueron adaptadas y rediseñadas a lo largo de las jornadas de trabajo de acuerdo con la información que íbamos obteniendo a lo largo de las mismas. Según íbamos recorriendo cada una de las zonas, obteníamos referencias a lugares o prácticas que implicaban una reformulación de nuestros planteamientos iniciales.

Respecto a la visita a cada población, la estrategia seguida para la búsqueda de informantes consistió en preguntar a los vecinos que encontrábamos en zonas públicas o de reunión –el bar, la plaza del pueblo, la iglesia, el centro social de mayores, los parques y jardines– por alguien que nos pudiera ayudar en relación con nuestro objeto de estudio. De forma recurrente nos referían al cura o a la residencia de ancianos en aquellos pueblos que poseen una.

Con respecto a los sacerdotes, en determinadas ocasiones resultaron informantes muy relevantes, pero no siempre fue así. Esto se debe a que en un elevado número de localidades en la provincia de Segovia encontramos actualmente a curas relativamente jóvenes que además, en muchas ocasiones, carecen de raíces en Segovia –y frecuentemente en España– y, en definitiva, desconocen las características de las antiguas prácticas que ya no se llevan a cabo en el entorno de sus parroquias. No obstante, en relación con el ámbito religioso, más allá de los sacerdotes, cabe destacar la ayuda recibida por parte de numerosos sacristanes, tanto varones como mujeres, así como de una figura que encontramos en numerosas ocasiones: la persona que, sin tener una relación formal con la Iglesia, guarda una copia de las llaves de la iglesia y tiene acceso privilegiado a la misma. En muchas ocasiones, estas personas constituyeron una muy valiosa fuente de información en sí mismas, así como también nos ayudaron a localizar a otros informantes.

Por otra parte, en las residencias de ancianos –salvo muy valiosas excepciones– no encontramos habitualmente informantes adecuados, debido al habitual déficit de memoria entre sus residentes, agravado por su situación de descontextualización con respecto al marco de referencia de las prácticas culturales objeto de estudio. En este sentido, fue más habitual encontrar *informantes bien informados*, frecuentemente de avanzada edad, en entornos públicos de reunión como parroquias, centros sociales, bares, parques y calles, o bien en sus entornos domésticos privados.

El proceso para llegar hasta la documentación de los cantos fue habitualmente más complejo. En los casos en que un informante nos hablaba de un canto vinculado a las prácticas propiciatorias, le preguntábamos si podía cantarlo para nosotros. Sin embargo, en muchas ocasiones en este punto éramos remitidos a otro informante considerado «más de cánticos» o a quien «eso de cantar se le da mejor». En general, y nuevamente salvo muy interesantes excepciones, dadas las condiciones del tipo de canto por el que preguntábamos, el perfil habitual de *informante bien informado* era el de personas de más de setenta años y, principalmente, mujeres.

El modelo de entrevista que seguimos al hablar con cada uno de los informantes fue de tipo abierto, si bien nos preocupamos en cada ocasión de documentar aspectos tales como:

- La situación de la entrevista:
 - Fecha
 - Lugar
 - Descripción del contexto en que se produce la entrevista
- Datos personales acerca de cada informante:
 - Nombre
 - Edad o año de nacimiento
 - Lugares de nacimiento y residencia a lo largo de su vida

- Oficio y actividades desarrolladas a lo largo de la vida
- Estatus e imagen social
- Las prácticas propiciatorias:
 - Información relativa a las prácticas referidas (en torno al ciclo anual, en torno a las tormentas y granizadas, en torno a las lluvias, etc.):
 - Descripción general de la práctica
 - Aspectos temporales (momentos de celebración, fechas específicas, momentos del día, duraciones, etc.)
 - Aspectos espaciales (lugares, recorridos, hitos, etc.)
 - Aspectos rituales (objetos rituales, textos rituales, etc.)
 - Aspectos simbólicos (símbolos, gestos, etc.)
 - Aspectos sociales (actores sociales, participación social, contextos de encuentro, roles de género, etc.)
 - Narrativas culturales y concepciones en torno al uso de las prácticas desde el punto de vista *emic*
 - Aspectos dinámicos (periodos de práctica, cambios en las prácticas, innovaciones, transformaciones, declives, etc.)
 - El contexto de las prácticas:
 - Aspectos geográficos y ecológicos
 - Aspectos políticos y administrativos
 - Aspectos económicos (actividades económicas generales y específicas)
 - Aspectos culturales generales
 - Ausencias significativas en la información referida
 - Origen de la información referida (conocimiento mediante experiencia participante vs. conocimiento indirecto)
- Los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias:
 - Referencia al registro fonográfico realizado y descripción general del canto
 - Información relativa a los cantos:
 - Título *emic* o modo de aludir al canto por parte del informante
 - Contextos de práctica de los cantos (principales y derivados)
 - Relación de los cantos con las prácticas propiciatorias y el contexto sociocultural referido
 - Aspectos dinámicos (periodos de práctica, cambios, innovaciones, transformaciones, declives, etc.)
 - Información acerca del proceso de transmisión en la entrevista (aspectos relativos a la memoria, comentarios del informante, documentos empleados en su caso, etc.)
 - Origen de la información referida e información relativa a la transmisión social de los cantos
- Otros aspectos relevantes:
 - Información acerca de otras prácticas culturales y aspectos locales relevantes
 - Aspectos expresivos y emocionales de la comunicación verbal y no verbal durante la entrevista
 - Referencia a documentos anexados a la entrevista (grabaciones, fotografías, papeles, folletos, etc.)
 - Referencias a fuentes de información e ideas orientadas a la planificación del trabajo de campo futuro

- Reflexiones analíticas provisionales:
 - Identificación de las lecturas interpretativas de los fenómenos y procesos culturales formuladas por los informantes desde el punto de vista *emic*
 - Formulación de impresiones generales e hipótesis interpretativas provisionales en relación con los fenómenos y procesos culturales por parte del investigador desde el punto de vista *etic*

En cada entrevista, en el momento de solicitar la colaboración de los informantes, les explicamos los objetivos de nuestra investigación. Así mismo, las grabaciones de las referencias relativas a cantos fueron realizadas previo consentimiento informado. En relación con los datos personales, estos se encuentran recogidos en la lista de informantes incluida al final del libro⁴. No obstante, a lo largo del cuerpo del texto se ha seguido el criterio de referir anónimamente a los informantes salvo en las ocasiones en que se haga referencia a canciones o textos. En tales casos se indicará el nombre del informante junto con su edad.

Queremos destacar de manera explícita la enorme amabilidad y buena disposición que hemos encontrado en la inmensa mayoría de las ocasiones por parte de los informantes de los pueblos visitados. En múltiples casos nos ha ocurrido incluso que un informante nos ha acompañado a conocer a diversos vecinos de la localidad hasta dar con aquella persona que podía informarnos mejor acerca de las prácticas por las que estábamos preguntando o bien que podía recordar la canción que nos interesaba conocer. Muchos de nuestros informantes, además, se mostraron interesados por nuestra investigación, así como agradecidos por los esfuerzos de documentación implícitos, en atención a aquellas costumbres y canciones que –tal y como lo expresó uno de ellos en términos representativamente habituales– «es una pena, pero se están perdiendo, ya solo las conoce la gente mayor, y dentro de poco ni eso...».

1.5. Criterios etnomusicológicos de análisis de los cantos

Una parte muy importante del contenido de este trabajo es la relativa a la documentación y análisis de cantos vinculados a las prácticas propiciatorias objeto de estudio. En relación con ello, es de primordial importancia comprender el planteamiento bajo el que ha sido concebido el estudio de dichos cantos.

En coherencia con una concepción de la etnomusicología como una antropología de la música, entendemos que las canciones vinculadas al contexto de las prácticas propiciatorias expresan, sintetizan y reformulan los contenidos culturales propios de dicho contexto.

La música es expresión de realidades culturales. Por ello, a pesar de que se la pueda disfrutar sencillamente como sonido, no podrá ser nunca entendida plenamente como tal (Blacking, 1967, 195).

Así, nuestro objetivo es el de estudiar los cantos bajo una perspectiva holística, concibiéndolos en todo momento en relación

⁴ Puntualmente algunos informantes manifestaron su preferencia por que no todos estos datos figurasen recogidos en el trabajo y así lo hemos respetado.

con el entramado sociocultural en que se encuentran integrados y no como objetos culturales independientes⁵.

Para ello, cada uno de estos cantos será presentado como parte del relato etnográfico, a través de la atención a dos aspectos esenciales. Por una parte, se expondrá la información documentada en relación con los contextos de práctica de los cantos y, por otra, se explicitará el contexto de documentación de cada una de las referencias. Gracias a esta doble contextualización, los cantos serán tratados en todo momento como parte del entramado sociocultural y las referencias documentales serán dimensionadas contextualmente de manera precisa y rigurosa de cara a su tratamiento analítico.

De acuerdo con nuestra concepción performativa de la investigación etnográfica, es fundamental subrayar en este punto nuestra concepción de las grabaciones de cantos realizadas a lo largo del trabajo de campo en tanto que «referencias documentales», sin establecer vínculos entre estas y supuestas «esencias» subyacentes. Desde nuestro punto de vista, dichas referencias resultan indisociables del acto comunicativo –intersubjetivo y dialógico– de su documentación y no pueden ser concebidas en tanto que meras informaciones documentadas ontológicamente independientes. En este sentido, al comparar el contenido de dos grabaciones, entenderemos siempre que estamos comparando dos «referencias documentales», y no dos «canciones» ni, en su caso, dos «versiones de una misma canción». Igualmente, esta misma noción de «referencia» será aplicada para aludir a aquellos documentos conocidos a través de la revisión bibliográfica y documental de los que solo disponemos de transcripciones y no de archivos sonoros. Como veremos más adelante, la precisión terminológica en este sentido resultará de fundamental importancia para no incurrir en errores interpretativos basados en la construcción teórica de artificiales «esencias» culturales.

En relación con estos planteamientos, la noción de «canto» empleada en este libro remite a una concepción de las canciones en tanto que antes de características flexibles y contornos difusos, frente a la idea esencialista y objetivista de la existencia de «prototipos ideales» de características definidas y límites precisos. Así, discerniremos claramente entre este concepto abstracto, fluido y dinámico de «canto» y la noción concreta, delimitada y estática de «referencia». En consecuencia, cuando a lo largo del trabajo se hable de la letra de un canto o la melodía de un canto, se estará hablando en términos laxos, mientras que las comparaciones precisas entre rasgos concretos habrán de ser realizadas necesariamente entre referencias documentales específicas.

De cara al estudio de estas referencias documentales se ha recurrido de manera conjunta al análisis lingüístico y al análisis

musical que, empleados bajo un enfoque comparativo, han sido concebidos en todo momento como *herramientas metodológicas* orientadas a la comprensión de los fenómenos y procesos culturales. Así, el estudio comparativo de las características formales y el contenido de las referencias ha permitido identificar regularidades, semejanzas, diferencias y particularidades que reflejan, de acuerdo con el planteamiento de Blacking, los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio.

Como *herramienta analítica* vinculada al análisis lingüístico y musical de estas referencias, se ha recurrido a la transcripción de textos y las melodías. La función de dichas transcripciones es meramente la de servir de base al análisis y no constituye en ningún caso un fin en sí mismo. En este sentido, la motivación de la inclusión de transcripciones de melodías y textos en este estudio dista notablemente de los objetivos puramente recopiladores de los cancioneros tradicionales. En nuestro caso, el interés no reside en las propias transcripciones, concebidas etnográficamente como «piezas de museo», sino en el análisis de las referencias con vistas al estudio holístico de los cantos bajo la óptica de la *música en la cultura*. Para recalcar este criterio, las transcripciones relativas a las referencias documentales correspondientes a cada área territorial de la provincia han sido incluidas al final de cada uno de los capítulos dedicados a dichas áreas, con el fin de evitar en la medida de lo posible la descontextualización de las referencias que fácilmente pueden entrañar los procedimientos de documentación y transcripción.

Con respecto a los criterios de transcripción empleados, se han elaborado transcripciones musicales empleando la notación occidental convencional, acompañadas de textos presentados en forma de verso. De manera sistemática, cada transcripción ha sido encabezada por un título y por la información relativa a los informantes, la documentación y la transcripción. En el caso de las referencias que no proceden de nuestro trabajo de campo, se cita además la fuente documental correspondiente.

Debido a la naturaleza de los cantos, la notación occidental resulta relativamente apropiada como herramienta de transcripción musical, si bien debemos descargar los recursos de escritura musical de cualquier tipo de contenido semántico procedente de la tradición musical occidental basada en la escritura.

En coherencia con el objetivo perseguido a través de la transcripción, como herramienta de análisis de las referencias documentales, se ha optado por un tipo de *transcripción descriptiva*, frente a opciones de transcripción prescriptiva empleadas en trabajos como el de Héctor Guerrero, orientados a la interpretación musical y no al análisis. Así, al elaborar las transcripciones musicales se ha procurado reflejar de manera fidedigna las inflexiones melódicas realizadas por nuestros informantes, en la línea de los procedimientos de *transcripción fonética*, sin tratar de extraer «prototipos melódicos» ideales a partir de dichas interpretaciones, como plantearían los enfoques de transcripción fonémica. Del mismo modo, se han reflejado las pausas rítmicas sin tratar de adecuar las melodías a un compás fijo. En todo caso, todas estas decisiones han sido indicadas a lo largo del cuerpo del texto en nuestro trabajo, con el fin de precisar en qué medida la transcripción refleja en cada punto aspectos estructurales de las melodías, aspectos estilísticos y adornos, aspectos inestables de las referencias documentadas, o incluso aspectos que no pueden ser recogidos con claridad mediante la notación musical convencional. Evidentemente, toda transcripción musical tiene algo de «modelización», condición

⁵ De manera intencional, se ha evitado utilizar aquí el término «contexto» con el fin de presentar nuestro enfoque holístico no solo opuesto al tratamiento de los cantos como objetos culturales aislados o aislables, sino también opuesto a la clásica concepción disociativa –de herencia objetivista– de los cantos en tanto que «textos» y sus teóricos «contextos», derivada de la influencia histórica de la lingüística en los estudios de folklore. En coherencia con ello, el uso de la palabra «contexto» que se practicará en el siguiente párrafo y, en general, a lo largo de este trabajo, debe ser concebido en todo momento en términos laxos de lenguaje común y no en el referido sentido técnico disociativo, tradicional en el ámbito de los estudios culturales, derivado de la dicotomía lingüística «texto»/«contexto».

intrínseca de la propia esencia de la notación musical. Sin embargo, la vinculación de las transcripciones a las explicaciones textuales incluidas en cada capítulo, en coherencia con nuestro criterio de contextualización de las referencias documentales, pretende facilitar la comprensión de la distancia entre el papel y el sonido.

A pesar de nuestro criterio de emplear una transcripción de tipo descriptivo y fonético, hemos decidido incluir en este libro la transcripción de una única estrofa y, en su caso, un único estribillo, en relación con cada una de las grabaciones documentadas. La transcripción fonética completa de cada una de las grabaciones realizadas tendría sentido en el caso de que nuestros objetivos analíticos focalizasen la atención en aspectos de menor escala tales como el estilo melódico de los cantos o la estabilidad de los trazados melódicos. Sin embargo, nuestros objetivos analíticos se centran, a mayor escala, en un estudio de fenómenos y procesos culturales planteado en el marco de un trabajo holístico de corte extensivo, de modo que el tipo de transcripción planteada resulta más apropiada y orientada a dichos objetivos analíticos.

La misma conciliación entre los criterios de transcripción fonética y los criterios metodológicos generales del trabajo se produce, debido a nuestros objetivos, en relación con las alturas tonales en que han sido transcritas las melodías. Así, no se ha considerado pertinente recurrir a procedimientos de transcripción de tipo mecánico que pudiesen haber informado con mayor exactitud del trazado melódico específico en términos físicos de frecuencias, sino que se ha llevado a cabo una *transcripción manual* de las melodías en las alturas tonales más próximas a las alturas originales, dentro del sistema de doce sonidos del temperamento igual y recurriendo al uso de las pertinentes armaduras de clave.

Así mismo, si bien en nuestro análisis hemos prestado atención a características descriptivas generales de la agógica de las referencias, no hemos estimado pertinente, de cara a nuestros objetivos analíticos, estudiar con precisión los *tempi* específicos –y sus variaciones– presentes en cada una de nuestras grabaciones. Así, estas características han sido expresadas de manera descriptiva y nuevamente sin recurrir a procedimientos de transcripción mecánica que no han sido estimados oportunos. Por otra parte, dichas descripciones han sido recogidas en el cuerpo del texto, evitando la innecesaria introducción en las transcripciones de símbolos propios de la escritura prescriptiva relativos al *tempo* y la agógica que, en todo caso, no se adecuarían a las necesidades de fidelidad descriptiva propias de un enfoque analítico como el nuestro.

Del mismo modo, las indicaciones relativas a la estructura de las referencias no han sido recogidas en las transcripciones de las mismas, sino en el cuerpo del texto del estudio, del cual las transcripciones no deben ser en ningún caso desvinculadas. Así, se ha empleado la escritura musical como herramienta vinculada al análisis de diversos aspectos concernientes a las melodías de las referencias, pero a la hora de analizar sus estructuras se ha preferido recurrir a esquemas alfanuméricos prescindiendo de recursos propios de la escritura musical prescriptiva. La ausencia de indicaciones estructurales en las transcripciones realizadas ha de ser comprendida, por tanto, en coherencia con el hecho de que las transcripciones no han sido concebidas como «partituras» sino como «herramientas analíticas».

En el caso de las referencias conocidas a través de transcripciones elaboradas por otros transcritores, como Agapito Marazuela, Antonio Granero y Héctor Guerrero, las transcripciones han sido reproducidas conservando los criterios de transcripción originales y realizando únicamente adaptaciones de formato por motivos de maquetación.

En cuanto a los textos, en el caso de disponer de documentos escritos, estos han sido reproducidos –indicándolo al inicio del texto– de manera literal, conservando incluso los errores ortográficos en el caso de haberlos y, nuevamente, adaptando únicamente los formatos por motivos de maquetación. En el resto de referencias, los textos han sido transcritos a partir de las grabaciones en forma de verso, de acuerdo con las estructuras métricas identificadas a través del análisis formal de los mismos, y conservando los vulgarismos lingüísticos, señalados en cursiva.

En todo caso, el papel de estas transcripciones ha de ser siempre concebido como un recurso empleado en el contexto del análisis de las referencias que, a su vez, se orienta bajo una perspectiva comparativa al interés central del estudio de los fenómenos y los procesos culturales.

Además, el análisis comparativo de las referencias llevado a cabo en este estudio no se basa en las transcripciones sino en toda la información disponible en torno a las referencias documentales consideradas. En el caso de las referencias conocidas a través de transcripciones elaboradas por otros transcritores, el análisis ha de partir de la propia transcripción combinada con lo que podemos deducir con respecto a los criterios de transcripción y la naturaleza de la fuente documental. Sin embargo, en el caso de disponer de archivos sonoros, la transcripción constituye solo un apoyo para el análisis comparativo, que a su vez se basa en la propia grabación y en la información disponible en torno a los contextos de documentación que, en el caso de corresponder a nuestro trabajo de campo, es evidentemente conocida con completo detalle.

Dicho lo anterior, los resultados del análisis comparativo de las referencias serán expuestos de manera pormenorizada en el bloque III de este libro, tratando la estructura, la rítmica, el contenido textual y el contenido melódico de las mismas siempre en relación con el entramado sociocultural en que se encuentran integrados los cantos, de acuerdo con nuestro enfoque analítico holista.

Como se ha venido señalando, el enfoque del *análisis comparativo* ha sido empleado de manera generalizada en nuestro estudio, no solo en relación con los cantos sino también con respecto al propio estudio de las prácticas propiciatorias. Dada la naturaleza extensiva de nuestra investigación, la extracción de conclusiones relativas a los fenómenos y procesos culturales pasa por una mirada comparativa a los diferentes casos locales. Pero en este punto nos topamos con una controversia histórica en el marco de los estudios culturales con respecto a la cual conviene realizar ciertas aclaraciones.

El *método comparativo* fue empleado de manera sistemática por los antropólogos evolucionistas, a partir de un concepto de «progreso» heredado de la Ilustración.

La palabra “progreso” es un componente esencial del vocabulario de la Ilustración. Los filósofos la

emplearon para infundir un sentido de satisfacción moral a ciertas tendencias evolutivas. [...] Presentándola del modo más sofisticado, la decisión de que un cambio determinado es progresivo exige dos pasos. En primer lugar, se ha de emitir un juicio sobre si el cambio en cuestión ha modificado o no la forma interesada en una dirección precisa, establecida por criterios cuantitativos o cualitativos. Así, cualquier cambio en una dirección definida por cualesquiera criterios arbitrarios es potencialmente un cambio progresivo. [...] Desde un punto de vista científico, llamar a una tendencia concreta progresiva o retrogresiva, ni le añade ni le quita nada. Igualmente superfluo resulta para nosotros el decir que un ejemplo determinado de progreso merece nuestro beneplácito moral o estético. Evidentemente, lo usual es que el progreso esté ya crípticamente identificado con el paso de peores a mejores condiciones, previamente definido en términos de sistemas de valores culturales o idiosincrásicos. [...] De esta manera fue como se usó el término en el mundo de la Ilustración. O sea, no sólo se especificaba la dirección del cambio, sino que, además, el progreso en esa dirección se consideraba valioso y emocionalmente satisfactorio (Harris, 1968, 32-33).

Así, las connotaciones de beneplácito ilustrado que acumuló el concepto «progreso» se encuentran en la base de los estudios evolucionistas de Tylor, Morgan o Spencer, quienes adoptaron esta noción de progreso de estadios inferiores a superiores en el marco de sus estudios culturales. Para ello, emplearon de manera sistemática el método comparativo en el estudio de las diferentes culturas.

Las instituciones de los hombres están claramente estratificadas como la tierra sobre la que viven. Se suceden las unas a las otras en series que son sustancialmente uniformes en el mundo entero, independientes de lo que parecen diferencias comparativamente superficiales de raza y lengua, y contempladas por una naturaleza humana similar que actúa en las condiciones sucesivamente cambiadas de la vida salvaje, bárbara y civilizada (Tylor, 1881, 269).

Posteriormente, la historia de la antropología ha sido muy crítica con los planteamientos evolucionistas, por sus implicaciones racistas y etnocéntricas. Debido a ello, el método comparativo ha heredado una serie de connotaciones desafortunadas, siendo vinculado a presupuestos de corte evolucionista. Sin embargo, ya en la propia crítica al evolucionismo realizada desde perspectivas antropológicas como el particularismo histórico de Boas, se advierte que el método comparativo no es en sí una herramienta fútil, sino que ha de encontrar su lugar en el contexto de los estudios culturales.

El método comparativo y el método histórico, si puedo usar estos términos, han estado luchando por la supremacía durante largo tiempo, pero debemos esperar que cada uno encuentre pronto su lugar y su función más adecuados. [...] El método comparativo, no obstante todo lo que se ha dicho y se ha escrito en elogio suyo, se ha mostrado incapaz de alcanzar resultados precisos, y en mi opinión no resultará fructífero hasta que renunciemos al vano empeño de

construir una historia uniforme y sistemática de la evolución de la cultura, y empecemos a hacer nuestras comparaciones sobre la base más sólida y amplia que me he atrevido a esbozar (Boas, 1896, 280).

Así, el problema con el método comparativo reside no en su esencia última sino más bien en el modo de aplicarlo dentro de una teoría de la cultura específica en vistas a la extracción de conclusiones antropológicas.

En el caso de nuestro estudio, conviene incidir en que la aplicación de los procedimientos comparativos ha sido llevada a cabo en el contexto de una propuesta metodológica caracterizada por una concepción *dinámica* de la cultura, una visión *performativa* de la documentación etnográfica y un enfoque analítico *holista*. Así, nuestro objetivo al realizar comparaciones analíticas entre nuestros materiales empíricos documentados, concebidos como referencias documentales y analizados desde una perspectiva holista, no es otro que el de tratar de comprender los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio. En algunos casos, nuestras conclusiones referirán a procesos específicos ocurridos en marcos espacio-temporales estrechos y, en otros casos, a procesos culturales de amplio recorrido histórico y geográfico pero, en cualquier caso, el enfoque analítico comparativo perseguirá simplemente la extracción de conclusiones formuladas desde una concepción dinámica de la cultura centrada en los procesos culturales, sin que esto implique la adopción de ningún tipo de presupuesto evolucionista. Así, al hablar de los procesos culturales, los cambios en las prácticas o las transformaciones de los cantos, estos serán presentados meramente como tales procesos, evitando emplear cualquier tipo de terminología cargada de connotaciones valorativas.

Por ejemplo, en el ámbito de las prácticas culturales, se evitará la emisión de juicios relativos a los cambios en las prácticas debidos al paso del tiempo. Si bien se recogerán los juicios valorativos realizados por determinados informantes con respecto a los procesos de cambio, estos serán presentados como parte de nuestra atención a las narrativas *emic*, pero en ningún caso como juicios formulados desde un punto de vista *etic*.

Esta misma actitud será mantenida en relación con los resultados de las comparaciones realizadas entre las referencias relativas a cantos. Determinadas corrientes analíticas relativas al estudio de la denominada «música tradicional española», que operan con un concepto de «canto» esencialista y objetivista y con una concepción «informativa» de la documentación etnográfica, han atribuido frecuentemente a determinados rasgos formales de lo que conciben como «cantos» –prototipos de características formales definidas identificados con o derivados de referencias documentales– una mayor antigüedad o modernidad, basándose en criterios asimilados a partir de una visión historicista del desarrollo de la música clásica occidental. Así, hablan de mayor antigüedad en los casos en que identifican en estos «cantos» rasgos de «música modal» mientras que consideran de factura más moderna aquellos «cantos» en que identifican rasgos de «música tonal», llegando incluso a hablar de «contaminaciones tonales», expresión marcadamente valorativa y evolucionista. Pero nótese que este tipo de consideraciones proceden de una lectura musicológica de la historia de la música clásica occidental según la cual el denominado «sistema armónico tonal funcional», que inicia su recorrido histórico en la música barroca, encuentra sus «raíces» en la música medieval y renacentista, considerada, por contraste, «música modal». Por

tanto, suponen la aplicación de un cuadro conceptual y secuencial foráneo, operación que carece de fundamento e introduce importantes distorsiones interpretativas.

Así mismo, el problema del empleo de este cuadro conceptual y secuencial construido en torno a la dicotomía «música tonal»/«música modal» en un contexto analítico como el propuesto en este estudio se encuentra, por tanto, relacionado con una cuestión de mayor alcance que debe ser convenientemente tratada, a saber, la problemática general en torno a la utilización de terminologías categóricas y la construcción teórica de «esencias» sin referente real específico que, si bien pueden resultar útiles en determinados contextos clasificatorios, bajo una perspectiva analítica resultan no solo innecesarias sino también inconvenientes.

En este sentido, por ejemplo, el folklore y los estudios de «música tradicional» habitualmente han contribuido a la creación de un *constructo* teórico objetivista que se aleja de la dinámica realidad sociocultural, refiriendo a un corpus musical de rasgos definidos y diferenciados, concebido como parte del denominado «patrimonio cultural».

El patrimonio cultural representa y expresa las culturas en términos abstractos, en modelos ideales, por medio de lenguajes extraños a la práctica cotidiana y con ayuda de objetos y colecciones que resultan mudos para quien los contempla fuera del entorno en que se originaron. Produce objetivaciones a partir del flujo cambiante de las sociedades (Cruces, 1998, 86).

Bajo este precepto, este tipo de enfoques han limitado el tipo de «canciones» que incluyen en sus cancioneros, en aras de la construcción de un «repertorio de música tradicional» de un determinado ámbito geográfico. Esta delimitación del «repertorio de música tradicional», generada por motivos pragmáticos en los procesos de documentación, trasladada a un contexto analítico, induce directamente a una distorsión interpretativa de los fenómenos culturales vinculados.

Así, en nuestro estudio evitaremos toda referencia a conceptos tales como «la música tradicional segoviana» o «la música popular segoviana» en tanto que corpus musicales delimitados. Las expresiones del tipo «música tradicional» o «música popular», empleadas de modo laxo en el lenguaje coloquial y no analítico, sirven habitualmente para referir de manera inespecífica a realidades borrosas y de límites imprecisos. Sin embargo, su utilización teórica como categorías clasificatorias se basa en definiciones formuladas a través de dicotomías excesivamente simplistas del tipo «música tradicional»/«música de autor»; «música popular»/«música clásica» o «música elitista»; «música de tradición oral»/«música basada en la escritura». Si bien estos términos pueden resultar útiles a un nivel laxo y generalista, como terminologías clasificatorias resultan excesivamente maniqueas y no representan una realidad que es continua y se resiste al encorsetamiento de las categorías discretas. Así, en un contexto analítico como el nuestro, este tipo de términos resultan poco convenientes puesto que, no solo no resultan operativos para referir a los fenómenos y procesos objeto de estudio, sino que además conllevan una carga semántica añadida que fácilmente puede introducir sesgos y distorsiones interpretativas en nuestros análisis.

Específicamente, en relación con la referencia a los cantos objeto de estudio, consideramos que el empleo de adjetivos como «tradicional» o «popular» introducen contenidos interpretativos que, en un primer estadio de acercamiento analítico, condicionan nuestra concepción de la naturaleza sociocultural de dichos cantos.

El hecho de que lo que antes se denominaba sencillamente “canción” hoy se denomine “canción tradicional” ya implica una nueva significación –añadida o de tipo sustitutivo– al producto cultural primigenio (Martí, 1999, 93).

Evidentemente, de lo anterior no debe deducirse un rechazo a la utilidad de conceptos como el de «tradición» en el marco de los estudios etnomusicológicos de este tipo de cantos. Únicamente se está señalando la pertinencia metodológica de prescindir de la categoría de «canción tradicional» como grupo tipológico de características predefinidas, de cara al estudio de la música en su contexto sociocultural. Decir que el canto es «tradicional» es ya decir algo del canto. Sin embargo, desde la perspectiva de la antropología de la música, el estudio de las funciones socioculturales asociadas a dicho canto debe partir del estudio de los entramados socioculturales de referencia, y no de asunciones interpretativas parciales relativas a su origen y modo de transmisión cultural.

Lo mismo cabe decir con respecto a otra consideración habitual en relación con la denominada «música tradicional», que es aquella que refiere a la naturaleza oral de sus medios de transmisión social. Al igual que el concepto de «tradición» desempeña un papel parcial en el análisis de los cantos objeto de estudio, los procedimientos de transmisión oral no son los únicos agentes implicados en la generación, comunicación y transformación de este tipo de canciones.

A pesar de la importancia de la oralidad dentro del universo de lo popular, no debemos pensar que la creación, transmisión y tradición orales lo explican todo, ni que lo oral –y su poética– se oponen necesariamente a la escritura. El caso de la Literatura de Cordel pone de manifiesto que la transmisión oral y escrita pueden conjugarse como partes complementarias de un mismo fenómeno (Díaz Viana, 1989, 19).

Así, pese a la utilidad parcial de conceptos como «tradición», «popularidad» u «oralidad» en el análisis de los cantos y prácticas socioculturales, el empleo de terminologías categóricas del tipo «canción tradicional», «canción popular» o «canción de transmisión oral» poseen una carga conceptual innecesaria, prejuiciosa y potencialmente inductora a errores interpretativos, capaces de distorsionar la comprensión de los fenómenos y los procesos culturales.

Igualmente, en nuestro trabajo se ha preferido evitar el empleo de términos clasificatorios para referir a las canciones estudiadas. Con respecto a este punto cabe señalar que en el ámbito de las recopilaciones y los estudios de la llamada «música tradicional española» resulta habitual el empleo del término «rogativas» para hacer referencia a determinados cantos de temática propiciatoria vinculados al ciclo anual de las labores del campo en las sociedades campesinas.

Con respecto a su utilización, ha de tenerse en cuenta en primer lugar que, pese a ser un término empleado por los informantes en la terminología *emic* de las prácticas propiciatorias, no es aplicado frecuentemente por ellos para hacer referencia a los cantos de temática propiciatoria. De hecho, a través de nuestro trabajo de campo, no hemos encontrado terminologías *emic* específicas para referir a este tipo de cantos más allá de términos genéricos del tipo «canción», «cancioncilla», «versos», «copla», etc. En todo caso, para hacer referencia a la temática propiciatoria, en términos *emic* se habla de «canciones para pedir agua», aunque en numerosas ocasiones también en sus textos encontremos peticiones contra amenazas climatológicas como el granizo o los fuertes vientos. A lo largo de nuestro trabajo de campo encontramos diversas expresiones refiriendo a canciones «para pedir agua», «para pedir la lluvia», «contra las sequías», «para pedir cuando había necesidad», etc. También hemos encontrado este tipo de terminología en algunos documentos locales en los que se recogen textos de este tipo de cantos. Por ejemplo, en el documento parroquial que recoge el texto de *C.V.S.P.A. Lastras* –una de las referencias documentadas en este estudio– leemos como título: «Cantares a la Virgen de Salcedón para *pedirla* agua».

De acuerdo con las terminologías *emic*, algunas de las publicaciones que aluden a este tipo de cantos en relación con la provincia de Segovia, lo hacen en términos de «cantos para pedir agua» o formulaciones similares. Por ejemplo, el título que en 1932 dio Agapito Marazuela a la transcripción que ha sido recogida en este libro como *P.A.V. Riaza* –otra de las referencias que serán estudiadas más adelante– fue precisamente «Pedir agua a la Virgen», aludiendo al uso local del canto desde la perspectiva *emic*.

Sin embargo, el término «rogativas» no es comúnmente empleado por las comunidades estudiadas para hacer referencia a los cantos de temática propiciatoria. Con el término «rogativas» hacen alusión generalizadamente a las habituales prácticas procesionales que forman parte del entramado cultural propiciatorio, pero no propiamente a los cantos, salvo en puntuales excepciones.

Como se verá más adelante, el término «rogativa», en el contexto católico, refiere en esencia a una oración colectiva realizada de manera pública con fines propiciatorios, acompañándose en ocasiones de prácticas procesionales. Por ello, emplear «rogativas» para hacer referencia a los cantos de temática propiciatoria, se fundamenta en una lectura de la naturaleza de estos en tanto que «oraciones colectivas». Así, el término «rogativas» presenta una carga interpretativa preliminar de cara al análisis de los cantos de temática propiciatoria que, de acuerdo con nuestra perspectiva analítica, encontramos recomendable evitar.

No debe entenderse en este punto un rechazo general a la utilidad del término «rogativas», tan extendido en el ámbito de la clasificación etnomusicológica española. Únicamente se está señalando la conveniencia de prescindir de un término tal, portador de una importante carga interpretativa, como punto de partida de un análisis riguroso y holístico como el que caracteriza a nuestro enfoque. La amplia utilización del término «rogativas» en el ámbito de la documentación etnográfica, deriva de planteamientos diferentes a los que caracterizan nuestro enfoque metodológico.

Realizando una breve revisión histórica a la inclusión del término en la literatura, encontramos su presencia de manera laxa y no categórica en el pionero *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell (Pedrell, 1917-1922). En él, el autor establece una división básica en dos grupos de canciones bajo los títulos de «el canto popular en la vida doméstica» y «el canto popular en la vida pública». El primero de estos dos grupos lo divide a su vez en siete secciones, dedicadas cada una de ellas al estudio de las «canciones de cuna», los denominados «la-las», las «tonadas de rimas infantiles», las «tonadas de corro o de vueltas en rueda», las «tonadas de romances», una sexta sección denominada «canciones» que incluye los subgrupos «callejeras y de oficios», «de faenas campestres» y «de faenas agrícolas complementarias» y, en una última sección, los que denomina «cantos populares de festividades religiosas». Este último grupo, a su vez, se encuentra dividido en otros siete subgrupos, que son los siguientes: «el canto de la Sibila», «procesionales de rogativas», «cantos de Pasión», «cantigas de Santa María (de Alfonso el Sabio)», «gozos», «cantos de festividades especiales» y «oraciones de ciegos postulantes». Así pues, es en este contexto clasificatorio en el que Pedrell ubica las denominadas «procesionales de rogativas».

No obstante, bajo este título agrupa una serie de «cantos» de diferente naturaleza, tal y como aparece recogido en el subtítulo del grupo, que dice: «de Semana Santa (Saetas); Peregrinaciones en alta mar: Rogativas etc.; In recort de Tortosa». Así, el criterio unificador de este grupo es el de que se trata de «cantos» vinculados de un modo u otro a ritos procesionales del ámbito religioso. Si consultamos los «cantos» incluidos bajo este grupo en el cancionero de Pedrell, encontramos un par de «cantos» de petición de lluvias, a saber «131. Canto procesional (*ad pluviam petendam*), Urgel» y «132. Copla de rogativa, Burgo de Osma (Soria)». Pero junto con ellos, el cancionero recoge otra serie de «cantos» que no presentan temática propiciatoria.

Aún más allá, los dos «cantos» de temática propiciatoria incluidos en este grupo son de diferente naturaleza. El primero procede del *Ordinarium Urgellinum*, un ordinario de 1548 en el que se incluye un «canto» para ser cantado durante la procesión «*extra urbem, villam, vel locum itur ad alliam ecclesiam... et propter laboris diminutionem et repetitionis tedium [...] potest cantaris sequens letania Sancta Maria*» (*Ordinarium Urgellinum*, 1548, citado en: Pedrell, 1917-1922, Vol. 1, 100), en el que se pide a Dios «paz, lluvia y salud». Con respecto al segundo «canto», Pedrell indica lo siguiente:

Es una copla de rogativa, que diríamos, que me fue comunicada por mi amigo D. Ramón Menéndez Pidal. Procede de Burgo de Osma, provincia de Soria (Pedrell, 1917-1922, Vol. 1, 100).

Así, a pesar de que Pedrell emplea el término «rogativas» en su enumeración de contenidos del grupo «procesionales de rogativas», realmente incluye bajo este término dos «cantos» de muy diferente naturaleza. Además, para referir al segundo de ellos, que sin duda responde al perfil de los «cantos» clasificados en posteriores cancioneros como «rogativas» emplea la laxa descripción «es una copla de rogativa, que diríamos», sin emplear un término categórico para referir al «canto».

La creación del concepto de «rogativas» como tipología de características definidas se debe a pretensiones clasificatorias vinculadas al objetivo de crear un cancionero unitario de

la «canción popular española», que fue surgiendo en los años cuarenta y cincuenta, partiendo de trabajos previos como el de Pedrell o como el de recopiladores pioneros como Federico Olmeda, Dámaso Ledesma, Eduardo Martínez Torner, Miguel Arnaudas, Kurt Schindler, Resurrección María de Azkue, José Antonio de Donostia o, en la provincia de Segovia, Agapito Marazuela. Así, ante la creciente documentación que, a manos de recopiladores como Bonifacio Gil, Aníbal Sánchez Fraile o Manuel García Matos, iba acumulándose a finales de los años cuarenta, comenzó a surgir la sensación de una necesidad de contar con criterios clasificatorios para manejar toda aquella documentación. Los objetivos de establecer dichos criterios clasificatorios aparecen expresados de manera clara en el artículo «Clasificación de las canciones populares», de Francisco Pujol, publicado en el volumen I del Anuario Musical del CSIC. En este texto, el autor propone lo que denomina una «clasificación de archivo». Conviene detenernos en los detalles que justifican su propuesta:

[...] la principal finalidad de toda clasificación es la de reunir en un mismo grupo todas las cosas de una misma clase. Pero nos parece obvio hacer observar que tal finalidad ha de poder satisfacer indudablemente otros objetivos más importantes que el muy simplista, aunque primordial de agrupar las cosas según sus especies. Ha de procurarnos, además, por ejemplo la manera de sacar la cuenta o conocer el número de las cosas agrupadas en cada una de las clases y el estudio comparativo entre ellas. Ha de facilitarnos considerablemente el conocimiento perfecto de la materia clasificada. Y sobre todo, ha de permitirnos ordenar, almacenar o archivar (si se trata de documentos, como en nuestro caso) la materia clasificada, en una forma tal, que en cualquier instante y con un mínimo de tiempo y esfuerzo podamos hallar entre varios centenares o millares y poner ante nuestros ojos aquel determinado documento cosa que nos interesa examinar.

Para llenar este último requisito, que nos evitará la búsqueda prolongada y entretenida en diversos ficheros de aquello que nos interese conocer o consultar, es imprescindible emprender la clasificación unificada de una u otra manera, aunque sea arbitrariamente, y sacrificando en todo o en parte, en el caso de la canción popular que nos ocupa, uno de los elementos que la integran, letra o música. El elemento sacrificado en el presente caso será la música, ya que ésta, por sí sola, no permite las más de las veces identificar de una manera segura las canciones populares, a causa de la gran facilidad y frecuencia con que se presta y suele adaptarse a varios textos diferentes. No dudamos que si nuestros lectores se familiarizaron con el conocimiento del folklore cancionístico, recordarán sin gran esfuerzo numerosos casos de melodías populares que se cantan en distintos lugares, y aún en uno mismo, con diferentes letras.

Tampoco los textos de las canciones populares constituyen de una manera indiscutible elemento de identificación absolutamente seguro que convendría, a causa de las contaminaciones, injertos y desviaciones que han sufrido algunos de ellos,

por lo cual dos o más textos que empiezan con idénticos versos cambian pronto de rumbo y se convierten en dos o más canciones distintas. Sin embargo, esta causa de incertidumbre no es, ni con mucho, tan grande y frecuente en los textos como en las melodías (Pujol, 1946, 21).

Conforme a lo anterior, el autor propone que:

[...] el mejor sistema para clasificar las canciones populares sin disgregar sus elementos constitutivos es prescindir del dualismo de sus componentes y basar la clasificación en el texto o en la clasificación genérica, según los casos. Así lograremos reunir en un solo cuerpo todo el material cancionístico que podamos recoger, así lograremos formar el gran archivo unificado de la canción popular española, del cual han de salir los elementos seleccionados para la formación y publicación de nuestro Cancionero Nacional. Y como de todo lo dicho se desprende claramente que la principal finalidad de esta clasificación es la de almacenar de forma ordenada y útil para la búsqueda todos los materiales que podamos allegar, convendrá, en nuestro sentir, dar a esta clasificación el nombre de *Clasificación de archivo*, con el cual distinguiremos de otras posibles y necesarias clasificaciones que luego examinaremos (Pujol, 1946, 22).

Así pues, la clasificación propuesta por Pujol atiende a necesidades pragmáticas de organización de una gran colección creciente de «cantos» recopilados, y no a pretensiones analíticas de carácter holístico como las que caracterizan a nuestro enfoque etnomusicológico. El propio Pujol apunta, al final del fragmento citado, la necesidad de otras posibles clasificaciones, empleando para su propuesta el concepto diferencial de «clasificación de archivo».

Esta clasificación que, como señala el autor, se basa en el contenido textual y el género de los «cantos», establece una división en cinco grandes grupos clasificatorios, a saber: «costumbres», «labores del campo», «oficios», «petitorias⁶» y «religiosas». Y dentro de este último grupo de «religiosas» incluye las denominadas «rogativas», empleando el término como una categoría de «cantos» diferencial.

Con los mismos objetivos clasificatorios, el término ha sido empleado de manera generalizada para referir a diferentes «cantos» de temática propiciatoria en archivos, cancioneros y todas aquellas publicaciones que por uno u otro motivo han recurrido al empleo de esquemas clasificatorios como el propuesto por Pujol.

Así, por ejemplo, el término «rogativas» fue empleado de manera sistemática en los índices de los cancioneros elaborados

⁶ En este tipo de contextos clasificatorios, el término «cantos petitorios» –nítidamente diferenciado respecto al término «rogativas»– suele emplearse para un tipo de «cantos» no alineados con la temática religiosa en cuyos textos se expresan peticiones. Nótese que a lo largo de nuestro trabajo haremos uso del adjetivo «petitorio» para referir a aquellos contenidos textuales en los que se «pide» algo –en nuestro caso, habitualmente la lluvia–, sin asumir en ningún caso la carga semántica específica que habitualmente conlleva la expresión «canto petitorio» en trabajos de pretensiones clasificatorias.

por la sección de folclore del Instituto Español de Musicología, dentro de los «cantos» agrupados bajo el denominado «Ciclo de Mayo».

Más recientemente, volvemos a encontrar el término «rogativas» en los esquemas clasificatorios de los exhaustivos cancioneros de Miguel Manzano, en los que el autor propone lo que denomina un «criterio mixto» de clasificación.

[...] nos hemos decidido aquí por un *criterio mixto* que, basándose fundamentalmente sobre el aspecto funcional de las canciones populares, es decir, sobre su relación con el desarrollo de la vida y las costumbres, quede corregido en algunos apartados especiales en razón de criterios sobre todo musicales, pero también de otro tipo, que justifique poner de relieve una determinada sección, entresacándola del esquema general y colocándola en un apartado especial (Manzano, 1988-1991, 100).

En el esquema clasificatorio resultante de este «criterio mixto», por ejemplo, en el *Cancionero popular de Castilla y León* (Díaz Viana y Manzano Alonso, 1989), Manzano utiliza la categoría «rogativas» dentro de los «cantos» vinculados al ciclo anual, como uno de los «cantos de primavera».

De acuerdo con esta utilización generalizada del término «rogativas» en este tipo de esquemas clasificatorios, encontramos su utilización también en varias de las fuentes consultadas en relación con los cantos de temática propiciatoria de la provincia de Segovia. Por ejemplo, Héctor Guerrero utiliza este término para dar el título «Rogativa al Santo Cristo de las Estrellas» a la transcripción que ha sido recogida en este estudio como *R.S.C.E. Fuentepelayo*.

También encontramos su utilización en tanto que categoría de «clasificación de archivo», en el más originario sentido de los términos de Pujol, en el archivo fonográfico de la Fundación Joaquín Díaz, donde el término «rogativas» es empleado para clasificar las grabaciones de *V.S.P.[2] Sepúlveda, A.V.T.H. San Miguel, O.V.R. San Miguel, V.S.O. Valles, D.A.S. Chañe y V.S.R. Mozoncillo*, estudiadas en este libro.

En la misma línea, Carlos Porro emplea la expresión «Rogativas al Santo Cristo» para dar título a la grabación de *S.C.A. Vegas* publicada junto con otras grabaciones relativas a cantos de diferente naturaleza en el disco *La tradición oral en Vegas de Matute* (Cubo, 2014) y que, nuevamente, será estudiada en este trabajo.

En todos los casos, el empleo del término «rogativas» responde a fines clasificatorios y no a pretensiones analíticas como las que caracterizan a nuestro enfoque. Ha de advertirse que, de hecho, el establecimiento de la categoría «rogativas» no es definido de manera exhaustiva en ningún caso, sino que sencillamente es empleado de manera pragmática en tanto en cuanto resulta útil para agrupar en una categoría diferencial un conjunto de «cantos», frente a otros grupos tipológicos. Así, la definición de la categoría «rogativas» se ha ido elaborando progresivamente a través de los ejemplos musicales que en uno y otro caso han integrado los grupos clasificatorios en cuestión. Debido a ello, pese a que exista una intuición de lo que son las «rogativas», resulta arbitrario establecer límites específicos para indicar qué «cantos» forman parte de dicha

categoría y cuáles no. Esto resulta especialmente relevante en los casos menos centrales y de más dudosa clasificación. La falta de definición se manifiesta de hecho, por ejemplo, en publicaciones como el disco de Joaquín Díaz, *Rogativas y cantos para pedir agua* (Díaz, 2005), en cuyo título se amplía la categoría «rogativas» mediante la terminología de origen *emic* «cantos para pedir agua», reflejando la preferencia por un título más laxo que rígidamente tipológico, debido a la necesaria falta de definición de las categorías clasificatorias. Este apunte deja entrever las dificultades que entrañaría el manejo de una categoría como «rogativas», surgida de las pragmáticas pretensiones de establecer «clasificaciones de archivo», en un contexto analítico y comprensivo como el que requiere nuestro enfoque etnomusicológico.

A pesar de la ausencia de una delimitación explícita de la categoría «rogativas» en el contexto de las tipologías clasificatorias, el concepto católico de «rogativa» como «oración colectiva realizada de manera pública con fines propiciatorios, acompañándose en ocasiones de prácticas procesionales» se encuentra presente a modo de carga semántica implícita en el término clasificatorio «rogativas». Pero, como se verá más adelante, dicha carga apunta a una característica parcial del tipo de cantos a los que refiere y que, además, no se presenta necesariamente en el contexto sociocultural de la práctica de todos los cantos agrupados bajo dicho nombre. A efectos clasificatorios, esto no supone un gran problema, pero a efectos analíticos, la carga de significado resulta potencialmente distorsionadora de cara a la holística comprensión de los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio.

Además, establecer como objeto de estudio los cantos clasificables como «rogativas» implicaría descartar una serie de cantos vinculados a las prácticas propiciatorias que no responden al perfil de dicho conjunto tipológico y que, como se verá más adelante, resultan poderosamente informativos de cara a los objetivos de nuestro análisis.

Por todo ello, y en coherencia con nuestros objetivos analíticos, prescindiremos del empleo del término clasificatorio «rogativas» para hacer referencia a los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias que forman parte de nuestro objeto de estudio, a pesar de que muchos de ellos pudieran ser clasificados como «rogativas» en un hipotético contexto clasificatorio. En su lugar, emplearemos genéricamente los términos *emic* con los que, a través de nuestro trabajo de campo, hemos podido apreciar que nuestros informantes refieren a los cantos objeto de estudio. En esencia, por tanto, hablaremos de «canciones» o «cantos» para referir a la mayoría de ellos, empleando puntualmente el término específico «himno» para aquellos cantos a los que nuestros informantes así se refieren.

Esta consideración se encuentra directamente relacionada con el hecho de que la inclusión de transcripciones en este libro responde a fines analíticos y no debe ser interpretada como la construcción de un repertorio delimitado a modo de cancionero de los cantos para pedir agua en la provincia de Segovia. Tal consideración distorsionaría los objetivos de nuestra investigación, así como la propia concepción de la naturaleza de la realidad sociocultural objeto de estudio.

Por tanto, nuestra mirada a las canciones vinculadas a las prácticas propiciatorias en el contexto estudiado no parte de la noción de un corpus de características definidas, sino que meramente

trata de estudiar una serie de cantos que se vinculan a un tipo de prácticas culturales, con independencia de sus rasgos musicales y textuales. Así, se documentarán canciones de diversa naturaleza y no solo aquellas que compartan una serie de rasgos previamente definidos por criterios arbitrarios basados en artificiales *constructos* teóricos. Y es que, empleadas en contextos analíticos, las categorías clasificatorias propias de las «clasificaciones de archivo» resultan por necesidad excesivamente rígidas.

Dicha rigidez ha sido asimilada por determinados posicionamientos interpretativos y teóricos herederos del antiguo evolucionismo, en torno a los cuales han proliferado conceptos tipológicos categóricos concebidos no ya como herramientas clasificatorias sino como supuestas entidades reales, así como otras nociones tales como «esencias» o «raíces» que emanan a modo de recreaciones poéticas a partir de la contemplación de sus *distopías* no pretendidas.

El ámbito etnomusicológico, fuertemente identificado con su objeto de estudio, no se limita a constatar, sino que toma decididamente partido por su legado musical añejo y habla muy a menudo de la necesidad de “mantener las raíces”. La palabra “raíz” alude directamente a la idea de verticalidad, de profundidad, algo que se encuentra muy cerca de aquel conocido concepto germánico del “Blut und Boden” -sangre y tierra. Pero ya sabemos que en la vida musical de una colectividad estas raíces no lo son todo, y no estaría por tanto nada desencaminado que se prestase alguna atención también a las “raíces horizontales”, o en su caso, -si tanto placer hallamos en las metáforas de la naturaleza- que se tuvieran en cuenta las “lianas” o la “inseminación polínica” (Martí, 1995).

Precisamente, el hecho de no delimitar previamente un corpus musical de características definidas en nuestro estudio nos permite llevar a cabo un análisis comprensivo de los fenómenos y los procesos culturales en nuestro ámbito de estudio, atendiendo a la interrelación entre elementos que quedarían parcialmente excluidos por un enfoque que partiese de la delimitación previa de dicho corpus musical. En este marco de referencia, los procedimientos comparativos que hemos empleado suponen una herramienta analítica al servicio de la comprensión de dichos fenómenos y procesos culturales, afortunadamente descargada de connotaciones evolucionistas.

En relación con ello, el fruto de estos procedimientos analíticos lo constituye simplemente la extracción de conclusiones concernientes a la interpretación de los fenómenos y procesos culturales. Por tanto, nuestra finalidad al emplear procedimientos comparativos no es llevar a cabo clasificaciones tipológicas que de nuevo distorsionen la realidad cultural reduciéndola a categorías y esquemas teóricos. En concreto, cabe resaltar que al comparar las referencias documentadas relativas a cantos se han observado importantes similitudes entre las melodías de algunas de ellas. Este hecho podría conducir, bajo un prisma clasificatorio, a considerar dichas referencias como «versiones locales de una misma canción». Sin embargo, ese tipo de consideración de índole taxonómico no tiene cabida en el ámbito de nuestros intereses analíticos, centrados en los procesos culturales.

Otros enfoques metodológicos vinculados a planteamientos clasificatorios como los profesados por Miguel Manzano en la elaboración de sus amplios y sistemáticos cancioneros recurren al empleo de conceptos categóricos predefinidos en torno a qué es una «tonada», qué es un «tipo melódico», qué es una «versión» y qué es una «variante». Tales conceptos forman parte de un enfoque de trabajo en el que la clasificación de los «cantos» ocupa una posición central y exige el establecimiento de criterios sistemáticos de clasificación y ordenación.

Sin embargo, en un enfoque como el nuestro, el empleo de conceptos como «versión» o «variante» carece de utilidad analítica relevante. Así, las similitudes y diferencias existentes entre las diferentes referencias documentadas y analizadas serán expuestas de manera pormenorizada, en vistas a la extracción de conclusiones concernientes a los procesos socioculturales implicados, sin necesidad de recurrir al empleo de categorías clasificatorias del tipo «variante» o «versión». Por una parte, decir que dos referencias son «versiones de una misma canción», «variantes de una misma canción» o «dos canciones muy parecidas» no cambia en esencia nuestra valoración del hecho de que presentan un conjunto determinado de rasgos compartidos frente a determinados rasgos diferenciales, que pueden ser expuestos con todo el detalle pertinente. Y, por otra parte, el empleo de dichas categorías necesariamente introduciría en nuestro análisis cargas interpretativas que resultan innecesarias y que, nuevamente, podrían distorsionar la comprensión de los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio. De hecho, en nuestro contexto analítico, hablar de las referencias como «versiones» o «variantes» equivaldría a perder de vista que en todo momento trabajamos con referencias documentales y no con cantos en el sentido de «esencias» culturales.

Bloque I

2. Una concepción antropológica de las prácticas propiciatorias

2.1. Las prácticas propiciatorias como herramientas culturales. La experiencia de la causalidad

El punto de partida para la adecuada comprensión de las prácticas propiciatorias objeto de este estudio reside en tomar conciencia de que dichas prácticas, en términos generales y en su concepción más fundamental, no son sino procedimientos humanos del tipo *medio para* la consecución de un determinado fin. Dejando de momento a un lado otro tipo de funciones antropológicas de dichos fenómenos –no menos relevantes y que serán tratadas más adelante–, la consecución de una finalidad práctica parece en el fondo el objetivo original de las mismas. Por ejemplo, el hecho de sacar en rogativa a un santo para que llueva en tiempos de sequía es, dentro de su contexto, un procedimiento enfocado a la consecución de un fin.

Podemos pensar que existen diferentes tipos de relaciones del tipo *medio para* en función del nexo existente entre la causa y el efecto en distintos procedimientos. Consideremos los dos ejemplos siguientes:

- a) pulsar un interruptor con el fin de encender una bombilla y, así, iluminar una habitación a oscuras; y
- b) sacar a un santo en rogativa con el fin de que llueva y, así, mejorar las condiciones para los cultivos.

Desde un punto de vista científico, el tipo de relación causa-efecto que podemos encontrar en cada uno de los casos anteriores se interpreta de diferente manera. En *a* la relación puede ser concebida como una relación tecnológica y, por tanto, física, mientras que en *b* la relación sería entendida como ritual y, por tanto, espiritual. Esta concepción científica de los fenómenos agrega además la impresión de la existencia de una conexión causa-efecto más fuerte en *a* que en *b*. Esto se debe a que el concepto de causalidad en el ámbito científico es un concepto ligado a los principios empiristas del método científico.

Sin embargo, bajo un punto de vista antropológico, el fenómeno de la causalidad ha de ser comprendido como un aspecto relativo a la experiencia vital del sujeto. Y evidentemente, desde este punto de vista, las relaciones causa-efecto en *a* y en *b* resultan mucho más próximas entre sí, con respecto a lo que determina el enfoque científico. La clave para comprender este cambio de perspectiva reside en entender que la experiencia de la causalidad no es un fenómeno exclusivo del ámbito científico,

físico o tecnológico, sino que se presenta ya en el marco de una actividad intuitiva más primaria.

El fenómeno causa-efecto –un fenómeno dinámico que en absoluto se reduce a la sucesión regular de procesos, como pretendía Hume–, podríamos atisbarlo aquí en su forma más originaria: como un fenómeno basado en la objetivación en las cosas del entorno de la experiencia de la causalidad inherente a la actividad impulsiva y que aquí todavía coincide plenamente con su ser “medio para”. Ciertamente, en el animal la reestructuración descrita no tiene lugar a través de una actividad consciente, reflexiva, sino mediante una suerte de reorganización intuitiva de los datos del mismo entorno. Pero se trata de auténtica inteligencia, de inventiva, y no sólo de instinto y hábito. Las grandes diferencias que muestran los animales en su capacidad natural para tales conductas corrobora, por otra parte, el carácter inteligente (no instintivo) de estas acciones (Scheler, 1928, 63-64).

Bajo un punto de vista antropológico, por tanto, dado que la experiencia de la causalidad procede de una actividad básica intuitiva, dicho trasfondo se encuentra presente en todos los tipos de relaciones causa-efecto, con independencia de narrativas culturales como el conocimiento científico o las creencias religiosas. Es decir, cuando una persona acciona el interruptor en el ejemplo *a*, no es relevante cuán formada se encuentre en el ámbito de la física. Simplemente pretende encender la bombilla y, como *medio para* ello, acciona el interruptor. En este punto, nos encontramos más próximos a los perros de Pavlov que a los electrones de Schrödinger y Heisenberg. Desde el individuo más versado en el campo de la electrónica hasta el más alejado del mismo pueden recurrir al interruptor para encender la bombilla, una vez aprendida dicha relación causa-efecto. Y esto se debe a que ambos comparten la experiencia primaria de la causalidad, que es la que subyace al empleo de *medios para* la consecución de fines.

Dicho lo anterior, la relación del hombre con su entorno involucra diversos tipos y niveles de experiencia que no pueden ser comprendidos aisladamente. Así, pese a que podamos encontrar sustento al procedimiento *a* en una argumentación científica y en el caso de *b* podamos encontrarlo en una creencia religiosa, ambos procedimientos forman parte de la experiencia

vital del ser humano con su entorno. Y, más allá de la confianza específica en la eficacia de cualquier procedimiento, el hecho innegable es que la experiencia vital es compleja y completa, por lo que no puede ser reducida a los principios rectores de ninguna corriente de pensamiento sea cual sea nuestro paradigma de referencia.

El firmamento, la tierra, el sol, la luna, el día y la noche, desde un punto de vista científico, son una cosa. Desde un punto de vista vital son otra: incluso para el hombre que hoy sepa más de Astronomía y Astrofísica, de Meteorología, etc. Podemos no creer en su divinidad, podemos armarnos de todos los argumentos de la Ciencia para tratarlos como a cuerpos o hechos físicos. Pero la contemplación de un bello cielo azul, de una noche estrellada, de una luna resplandeciente, de un horizonte tempestuoso, nos llegan más hondo que cualquier teoría astronómica por perfecta que sea. A nosotros y a otros más cultos o menos cultos. Puestos en esta coyuntura, podemos comprender de un lado la Ciencia, de otro la Poesía. Haciendo un esfuerzo más de la comprensión de la Poesía podemos pasar a comprender el Mito. Pero no el Mito de una forma esquemática o convertido en lugar común retórico, sino el Mito como algo vital (Caro, 1966, 27).

En definitiva, el pensamiento científico, el pensamiento religioso o el pensamiento mítico deben concebirse en un nivel de cosas distinto al de la experiencia de la causalidad. Por ello, más allá de comulgar o no con la creencia que subyace al procedimiento *b*, el análisis antropológico nos permite dar cuenta de este tipo de prácticas culturales propiciatorias como *medios para* la consecución de fines. De hecho, como se verá más adelante, las prácticas propiciatorias han topado históricamente en múltiples ocasiones con oposiciones procedentes no solo del pensamiento científico, sino también del pensamiento religioso, tachándolas de prácticas supersticiosas y desviadas. Esto concuerda con el hecho de que dichas prácticas no son fruto de ninguna de estas narrativas culturales de por sí, sino que proceden de un nivel de relación del hombre con su entorno mucho más básico y general.

Así pues, hablar de prácticas propiciatorias remite a pensar en la experiencia vital básica y profunda del ser humano. Los relatos mitológicos, religiosos o científicos que explican, refutan, justifican o sancionan dichas prácticas son construcciones culturales que se superponen a los estratos más básicos de la experiencia vital. Y es en estos estratos fundamentales en los que debemos buscar la clave de la comprensión del origen de tales prácticas.

2.2. El contexto sociocultural de las prácticas propiciatorias. El ciclo anual en las sociedades agrícolas y ganaderas

Como se ha visto, la experiencia básica de la causalidad conduce al ser humano, en un estadio básico de su relación con el mundo, a tratar de adquirir herramientas orientadas a fines. Así pues, para la comprensión de las prácticas propiciatorias en tanto que herramientas, lo siguiente que hemos de aclarar es el fin que persiguen.

Volviendo al ejemplo *b* de la anterior sección, «sacar al santo en rogativa con el fin de que llueva y, así, mejorar las condiciones

para los cultivos», el fin inmediato –«que llueva»– está orientado a un fin posterior, a saber, «mejorar las condiciones para los cultivos». Atendiendo a esta estructura lógica, por tanto, realmente se trata de una concatenación de *medios para*. De hecho, mirando más allá, la mejora de las condiciones para la cosecha implica que la cosecha sea mejor, lo cual reporta beneficios a los seres humanos que la cultivan, bien sea para consumo propio o para su venta. Así pues, la finalidad última de este tipo de prácticas tiene mucho que ver con la dependencia del hombre con respecto al medio natural.

En las sociedades en las que la experiencia vital de los individuos se encuentra más directamente ligada al medio natural es, como parece lógico, en las que la dependencia con respecto al medio se manifiesta y expresa de una manera más evidente. Por ello, es esperable encontrar prácticas culturales articuladas en torno a dicha dependencia en las sociedades agrícolas y ganaderas. La necesidad de buenas condiciones climatológicas para el adecuado curso de las labores del campo es una preocupación fundamental en dichos contextos sociales, de modo que resulta natural que las elaboraciones culturales lo reflejen.

Por ello, antes de comenzar a tratar propiamente las prácticas propiciatorias que nos ocuparán en este libro, es importante comprender que el marco de referencia sociocultural en el que dichas prácticas se han originado es el del *ciclo anual* de la vida en las sociedades agrarias y campesinas. El cultivo del campo en primer orden, y la ganadería tradicional en tanto que vinculada al estado de los pastos y la climatología, siguen un desarrollo en fases vinculadas a los cambios estacionales a lo largo del año.

En lo tocante a la agricultura, cada tipo de cultivo sigue unos tiempos específicos en relación con los cambios estacionales. Así pues, en el análisis de las prácticas propiciatorias de una comunidad específica, será necesario tener en cuenta los tiempos propios del tipo de cultivo al que se dedique dicha comunidad. Igualmente cabe decir con la ganadería. Dependiendo de las actividades específicas de la comunidad, la dependencia del medio será de un tipo u otro y en uno u otro momento del año.

Pero el hecho es que, sea del tipo que sea, la actividad agrícola y ganadera se ve sometida a ciclos de duración de un año. En este tipo de sociedades, ligadas tan directamente al medio natural, el ciclo anual del campo se transfiere a través de las labores agrícolas y ganaderas a la experiencia vital de las personas. Por ello, cabe hablar de la existencia de un marcado ciclo anual de la vida en el contexto de este tipo de sociedades, fuertemente ligado a las condiciones climatológicas y los cambios estacionales, en tanto en cuanto el medio natural es a su vez medio de subsistencia.

En el contexto de la actividad agrícola y ganadera, la productividad depende de las variaciones meteorológicas específicas que puedan producirse entre año y año en los diferentes momentos del ciclo. Por ejemplo, en el contexto de la cuenca mediterránea, las lluvias de primavera son muy oportunas de cara al crecimiento de cereales como el trigo. Por eso, los años de sequía durante dichos meses clave, la producción agrícola se ve importantemente aminorada. Igualmente, los temporales con exceso de lluvias, viento, nieve, granizo o tormentas pueden echar a perder la cosecha durante los meses en que las plantas están creciendo y madurando. Del mismo modo, otros factores de comportamiento cíclico que afectan al curso anual de estas actividades son las plagas y enfermedades parasitarias.

Todos estos condicionantes naturales son de máxima importancia en el desarrollo de las labores del campo. Por ello, son también preocupaciones de primer orden para los individuos que integran este tipo de sociedades. Así, no es de extrañar que estos individuos deseen poder controlar dichos condicionantes y busquen herramientas culturales para ello. En este contexto es donde se originan las prácticas propiciatorias para el buen desarrollo del ciclo anual, como auténticos *medios para*, en el sentido expuesto anteriormente.

Nótese, además, que este tipo de preocupaciones también se encuentran marcadas por el comportamiento cíclico anual al que nos venimos refiriendo. Si en abril debe llover, todos los años al llegar abril los labradores tendrán dicha necesidad en mente. Por ello, las prácticas propiciatorias que se desarrollen en el contexto de estas comunidades también se verán marcadas por un calendario cíclico anual. Así, no es de extrañar que históricamente dichas prácticas se hayan celebrado en torno a épocas señaladas del año e, incluso, en fechas específicamente definidas.

2.3. Las narrativas culturales del politeísmo romano asociadas a las prácticas propiciatorias

Una de las amenazas que pueden echar a perder la cosecha, con consecuencias desastrosas para el adecuado curso del ciclo anual es, como se ha comentado, la de las enfermedades y las plagas agrícolas. En concreto, una de las más frecuentes es la roya (*puccinia sp.*), que en sus distintas variedades es un hongo que parasita y enferma severamente a diversos vegetales y, entre ellos, al trigo.

A pesar de que tradicionalmente se ha considerado que la roya es una especie heteroica, es decir, que necesita otra planta intermedia –el agracejo (*berberis vulgaris*)– para completar ciertas fases de su ciclo biológico, en nuestras latitudes puede sobrevivir sin necesidad de este segundo hospedador. Además, la difusión de la enfermedad se ve enormemente facilitada por el hecho de que las esporas de la roya pueden viajar grandes distancias siendo propagadas por el viento. Por todo ello, la roya ha sido una enfermedad tradicional del trigo que ha preocupado a los agricultores desde hace mucho tiempo.

Tanto es así que, dentro de la mitología clásica, se presenta la figura de Robigo⁷, dios romano de la roya. Ovidio, en el libro IV

⁷ Ha existido un debate histórico en torno al género de esta deidad, mencionado en ocasiones como el dios Robigus y en otros casos como la diosa Robigo (e incluso a veces como pareja de dioses). En su comentario al libro IV de los Fastos de Ovidio, James George Frazer ofrece una oportuna aclaración sobre el asunto.

The only question that could fairly be asked was whether the deity was male or female, a god (Robigus) or a goddess (Robigo). Ovid makes a goddess of Mildew (Robigo), and in this he is supported by Columella, and followed by the Christian Fathers Tertullian, Lactantius and Augustine. But the weight of ancient authority is in favour of the view that Mildew was really a god (Robigus) rather than a goddess (Robigo); so at the least thought, or reported, Varro, Verrius, Flaccus, Festus, Aulus Gellius and Servius. Yet on the other hand it is to be observed that the Latin word for mildew is the feminine noun *robigo*; so that in order to convert this particular sort of pest into a deity no change whatever, not even of the grammatical termination, was necessary; the apotheosis was the easiest and most natural possible (Frazer, 1929, 407).

de Fastos, da testimonio de un ritual celebrado el 25 de abril con el objeto de aplacar la cólera de Robigo y, así, ganar su favor en aras de la protección del trigo frente a dicha enfermedad.

Quando queden a abril seis días, la estación de la primavera se hallará a mitad de su curso, y en vano buscarás el carnero de Hele, la de Atamante; las lluvias harán su aparición y saldrá la constelación del Perro. Ese día [25 de abril], volviendo yo de Nomento a Roma, me encontré con una multitud vestida de blanco en medio del camino. Un flamen iba hacia el bosque del viejo Tizón (Robigo) para ofrecer a las llamas las entrañas de un perro y las entrañas de una oveja. Al instante me acerqué para enterarme de la ceremonia; tu flamen, Quirino, pronunció estas palabras "Tizón inmundo respeta las plantas de Ceres, y que su tallo ligero se cimbrée en la superficie de la tierra. Deja tú crecer los sembrados, fertilizados por los astros propicios del cielo hasta que vengan en sazón para las hoces. Tu poder no es liviano: los trigales a los que tú pusiste tu marca, los da por perdidos el colono entristecido. Ni los vientos ni las lluvias dañan tanto al trigo ni tan pajizo se pone, quemado por el pétreo hielo, como cuando el sol calienta los tallos acuosos. Entonces es el momento de tu cólera, dios temible. Abstente, por favor, y aparta tus manos tiñosas de las cosechas y no dañes los cultivos: ya es bastante que tengas poder para dañarlos. No abracés los tiernos trigales, sino al duro hierro: destruye antes lo que puede destruir a otros. [...] Pero a Ceres no lo ataques, y que el colono pueda cumplir con tus votos en tu ausencia". Esto dijo; en la mano derecha tenía un mantel desflecado y una tinaja de vino y un incensario. El incienso y el vino y las tiras del añojo y las entrañas repulsivas (que yo vi) de una perra inmunda echó a los fuegos. Luego me dijo: "¿Preguntas por qué se ofrece una víctima desacostumbrada en esta ceremonia? [yo se lo había preguntado]. Escucha la razón –dijo el flamen–. Hay un perro, que llaman Icaro, y cuando esta constelación se levanta, la tierra se abrasa y se seca, y la mies madura más pronto. En lugar del perro estelar, ponemos en el altar este perro, y nada excepto el nombre es la razón de su muerte" (Ovidio, c.12, 164-165 –Fastos IV: 25 de abril–).

El ritual descrito por Ovidio recibe el nombre de *Robigalia* y es, ante todo, como ha podido verse, un rito de tipo propiciatorio. Mediante él, los antiguos romanos trataban de congraciarse con Robigo con el objetivo de que sus trigales no enfermasen. Dejando de momento a un lado los aspectos mitológicos y retomando nuestro punto de partida, el objetivo final de las *Robigalias* no era otro que el de mejorar las condiciones para la cosecha, de las que dependía la comunidad.

Por ello, tiene pleno sentido la fecha de la celebración de esta práctica según relata Ovidio. El 25 de abril es un momento clave en el desarrollo del ciclo anual en la cuenca mediterránea. Como narra el relato, nos hallamos a mitad de la primavera, en el tiempo en que las lluvias deben fertilizar los campos y los trigales comienzan a crecer. También es el tiempo en el que un hongo como la roya puede parasitar el trigo y echar a perder la cosecha. En definitiva, para los agricultores, es un momento clave para

hacer todo lo que esté en su mano de cara al buen curso de la cosecha.

El ritual descrito ejerce, por tanto, el papel de *herramienta cultural* orientada al control de la naturaleza por parte del ser humano. Y el tipo de herramienta se sostiene sobre los principios del pensamiento mítico, que trata de buscar una explicación del mundo y los fenómenos naturales generando narrativas en torno a sus fundamentos últimos. Así, en un momento histórico en que no existían los fertilizantes actuales, los antiguos labradores romanos trataban de congraciarse con lo desconocido, desarrollando este ritual propiciatorio sobre una construcción mitológica en torno a la enfermedad de la roya.

Pero nótese que el dios Robigo, al que tratan de poner de su parte, presenta un carácter eminentemente temible. Se trata en sí mismo del responsable de la enfermedad del trigo cuando esta se manifiesta, y la rendición de culto referida concretamente tiene por objetivo aplacar su cólera para que no deje «su marca» en los cultivos. Este rasgo es importante, dado que expresa un primer estadio de elaboración cultural con respecto a la relación del ser humano con las dificultades de origen natural. El problema de la enfermedad de la roya es directamente atribuido a la instancia metafísica superior a la que se ofrece culto en la Robigalia. Así, el deseo de alejar la roya de los cultivos se ve transformado directamente en un ruego a la roya deificada para que se aleje de los mismos. Así, la construcción mítica, no demasiado alejada de una visión poética del mundo, genera una narrativa explicativa del fenómeno natural de la roya, a la vez que sirve de medio de expresión para dar una forma más trascendental a los deseos de la comunidad humana, en un intento de acercamiento a lo desconocido.

Pero no todo eran *dioses maléficos* en el imaginario clásico. Por ejemplo, en el fragmento citado de los Fastos de Ovidio, aparece también Ceres, diosa de las cosechas, protectora de los campos. Y del mismo modo que a Robigo se le rendía culto en las Robigalias para que alejase su acción dañina de los sembrados, a Ceres –y también a Baco, dios del vino–, se le rendía culto para que protegiese los sembrados. La literatura habla de fiestas como las *Cerealias*, celebradas entre el 12 y el 19 de abril, o las *Ambarvalias*, celebradas el 29 de mayo. Ovidio alude también a las *Cerealias* en el libro IV de los Fastos.

Ahora es el Festival de Ceres. No necesitamos que nadie nos revele la causa. De suyo se hace patente el don y los servicios de la diosa. El pan de los primeros hombres eran las hierbas verdes, que ofrecía la tierra sin que nadie lo exigiese: y ya echaban mano de la hierba viva del césped, ya eran un festín las copas de los árboles con sus tiernas hojas. Más adelante, surgió la bellota; ya estaba bien la cosa con el descubrimiento de la bellota y, la dura encina suministraba recursos magníficos. Ceres fue la primera que llamó a hombre a alimentos mejores, cambiando las bellotas por un sustento más útil. Ella obligó a los toros a meter el cuello en el yugo. Entonces por primera vez vio el sol la tierra removida. Se tenía en estima el bronce; el hierro templado era desconocido. ¡Ay!, siempre tenía que haber permanecido oculto. Ceres se alegra con la paz; también vosotros, colonos, pedid una paz perpetua y un caudillo amante de la paz. Conviene que ofrezcáis a la diosa espelta y el honor de la sal que chisporrotea,

y granos de incienso en los viejos fuegos; y si falta el incienso, prended teas untadas: a la buena Ceres le gustan las cosas pequeñas con tal de que sean puras. Apartad los cuchillos del buey, oficientes de túnica arremangada: que el buey labre; sacrificad a la marrana holgazana. El cuello que es apropiado para el yugo no debe herirlo el hacha: que siga vivo y que trabaje mucho tiempo en la tierra dura (Ovidio, c.12, 145-146 –Fastos IV: 12 de abril–).

También en la primera de sus *Geórgicas*, entre mucha información relativa a las prácticas agrícolas de la época, Virgilio da cuenta del culto a Ceres en las citadas *Ambarvalias*.

Venerar a los dioses ante todo
y hacérselos propicios
importa, y con anuales sacrificios
honrar a Ceres nuestra magna diosa,
puesto el altar en medio
del campo herboso, cuando expira el tedio
de invierno y ríe la estación hermosa.
Y es toda actividad el campesino,
de pingües crías el redil rebosa,
dulce es y grato al paladar el vino,
dulce la siesta echada
del monte en la enramada.
Junta la agreste juventud te siga,
a Ceres clame y sus loores diga,
de leche, vino y miel tú ofreces dones,
y la dichosa víctima que el pueblo
sacrificar resuelva
en torno a la heredad tres veces vuelva
de coro acompañada y ovaciones.
Ceres doquier resuene
y toda la extensión su nombre llene.
Y labrador ninguno sea osado
la mies a cosechar con mano avara
sino cuando de encina coronado
haya rendido a Ceres el usado
homenaje de cantos y algazara (Virgilio, 29 a.C.,
58 –Geórgicas 1:338-350–).

Así mismo, el poeta Tibulo, en su elegía a la Fiesta del Campo, refleja algunos de los aspectos que podrían tener dichas *Ambarvalias*. Concretamente, menciona de manera específica la petición a Ceres y Baco de que alejen los problemas de sus campos.

Que la tierra descanse en este día sagrado, que
descanse el labrador
y, una vez colgado el arado, cese la onerosa tarea.
Desatad las correas del yugo: ahora los bueyes
deben
permanecer junto a Tos repletos pesebres con la
testa coronada.
Que todo lo que se haga sea en honor del dios: no
ose ninguna
poner la mano hiladora en los ovillos.
A vosotros también os ordeno permanecer lejos:
apártese de los altares
aquél a quien Venus concedió en la noche pasada
sus placeres.
La castidad agrada a los dioses: venid con vestido
impecable

y con manos puras tomad agua de la fuente.
Contemplad cómo el cordero del sacrificio llega
hasta los refulgentes altares y detrás
la resplandeciente muchedumbre ceñidas de olivo
sus cabelleras.
¡Oh, dioses patrios! Purificamos los campos, puri-
ficamos a los campesinos:
vosotros ahuyentad las desgracias de nuestras
lindes.
Que el sembrado no haga que se pierda la mies
por culpa de engañosas hierbas,
ni la más rezagada cordera tema a los rápidos lo-
bos (Tibulo, c. 26 a.C., 63, –Elegías 1:5-20–).

Resulta evidente el carácter propiciatorio de este tipo de celebración. El ritual tiene por objeto buscar la protección de los *dioses benefactores* en relación con las labores del campo. Y de nuevo en este caso la asociación entre los fenómenos mundanos y la divinidad es directa. Ceres es una construcción cultural elaborada directamente en torno a las cosechas. Así, rendirle culto es una traducción inmediata al plano metafísico del deseo de obtener buen rendimiento agrícola.

2.4. Las narrativas culturales del monoteísmo cristiano asociadas a las prácticas propiciatorias

Todas estas tradiciones antiguas se encuentran en la base de las tradiciones que se siguieron celebrando en Occidente a lo largo de los siglos. Ante un mismo entorno geográfico y unos mismos tipos de cultivo y ganado, las necesidades con respecto al medio natural han seguido siendo semejantes. Por ello, las celebraciones de abril y mayo se han mantenido en su función de herramientas culturales, con las naturales modificaciones en cuanto al formato ritual. Sin embargo, con el cambio de los contextos socioculturales, lo que más se ha visto modificado son las narrativas asociadas a dichas prácticas propiciatorias. La traducción cultural más relevante en este sentido, en lo tocante a estos fenómenos, es la que se produjo entre el punto de vista de la antigua mitología clásica y el de las narrativas cristianas. En este sentido, es de especial relevancia el paso del politeísmo clásico al monoteísmo cristiano, así como la relación de las distintas divinidades con las dificultades que amenazan el adecuado curso del ciclo anual en las labores agrícolas y ganaderas.

Como se verá más adelante, una de las prácticas propiciatorias de mayor institucionalización en el contexto de la religión católica es la celebración de rogativas en el día de San Marcos, a saber, el 25 de abril. Esta fecha coincide con la de la celebración de las Robigalias según el relato de Ovidio. Por tanto, parece lógico pensar que la tradición de pedir por la protección de las cosechas fue adoptada progresivamente por el cristianismo. Con independencia de las características específicas de cada fenómeno, lo esencial aquí es entender que el trasfondo se mantiene constante. Tanto las Robigalias como las Rogativas de San Marcos son prácticas propiciatorias y, por tanto, herramientas culturales que expresan los deseos de controlar los fenómenos naturales que condicionan el curso del ciclo anual de las labores del campo.

Dicho lo anterior, el paso de la mitología clásica a la religión católica es en un inicio relativamente lineal en lo tocante al tipo de relación con las entidades metafísicas superiores. La asocia-

ción que en el contexto mitológico se produce entre el mal de la roya y un dios de la roya causante de dicho mal se manifiesta de un modo similar en el Antiguo Testamento cuando las enfermedades, plagas y dificultades meteorológicas son expresadas en términos de «gran ejército» enviado por Jehová contra los seres humanos.

Por eso pues, ahora, dice Jehová, volveos a mí con todo vuestro corazón, y con ayuno, y con lamento y con llanto. Y rasgad vuestro corazón y no vuestros vestidos; y volveos a Jehová vuestro Dios, porque es misericordioso y clemente, tardo para la ira y grande en misericordia, y se arrepiente del castigo. ¿Quién sabe si volverá, y se apiadará y dejará bendición tras sí, ofrenda de grano y libación para Jehová vuestro Dios? Tocad trompeta en Sión; consagra un ayuno; convocad una asamblea solemne. Reunid al pueblo; santificad la reunión. Juntad a los ancianos; congregad a los niños y a los niños de pecho; salga de su cámara el novio y de su tálamo la novia. Entre la entrada y el altar lloren los sacerdotes, ministros de Jehová, y digan: Perdona, oh Jehová, a tu pueblo y no entregues al oprobio tu heredad para que las naciones no se enseñoreen de ella. ¿Por qué han de decir entre los pueblos: ¿Dónde está su Dios? Y Jehová tendrá celo por su tierra y perdonará a su pueblo. Y responderá Jehová y dirá a su pueblo: He aquí, yo os envío grano, y mosto y aceite, y seréis saciados de ellos; y nunca más os entregaré al oprobio entre las naciones. Y haré alejar de vosotros al del norte, y lo echaré en tierra seca y desierta: su vanguardia hacia el mar oriental, y su retaguardia hacia el mar occidental; y exhalará su hedor, y subirá su pudrición, porque hizo grandes cosas. Tierra, no temas; alégrate y regocíjate, porque Jehová hará grandes cosas. Animales del campo, no temáis, porque los pastos del desierto reverdecerán, porque los árboles darán su fruto; la higuera y la vid darán sus frutos. Vosotros también, hijos de Sión, alegraos y regocíjaos en Jehová vuestro Dios, porque os ha dado la primera lluvia en su tiempo, y hará descender sobre vosotros lluvia temprana y tardía como al principio. Y las eras se llenarán de trigo, y los lagares rebosarán de vino y de aceite. Y os restituiré los años que comió la oruga, la langosta, el pulgón y el saltón, mi gran ejército que envié contra vosotros. Y comeréis hasta saciaros y alabaréis el nombre de Jehová vuestro Dios, el cual hizo maravillas con vosotros; y nunca jamás será mi pueblo avergonzado (Jl, 2:12-26).

Pero la figura de un dios único, frente a la multiplicidad de dioses de la mitología clásica, impone un *carácter dual* de la divinidad más marcado que en el caso de Robigo. El dios de la roya era un dios principalmente maligno. El ritual de la Robigalia, como se ha visto, supone un intento de aplacar su cólera. Así, la piedad suplicada se concibe como una concesión por parte de un dios eminentemente maléfico. Como contraposición, Ceres era una diosa benéfica y rituales como las Ambarvalias se consagraban a la búsqueda de su protección. Pero téngase en cuenta que esta protección es frente a fenómenos dañinos no causados por la propia diosa Ceres. Sin embargo, el dios del Antiguo Testamento, como divinidad única, engloba todos los matices de la existencia humana, tanto los positivos como los negativos. Así, los

males que amenazan al ser humano son explicados, en pasajes como el anterior, como *castigos* divinos, mientras que los bienes aparecen como frutos del amor de Dios por los seres humanos. Este carácter dual, ya presente en las divinidades de la mitología clásica, se consolida en la figura del dios único de la Biblia.

En otros pasajes del Antiguo Testamento se manifiesta esta dualidad entre la cólera divina y el carácter benefactor de Dios. Por ejemplo, en el libro del Éxodo, Jehová envía, por una parte, las diez plagas a Egipto y, por otra, indica a Moisés lo que debe hacer el pueblo de Israel para ganar su protección.

Si oyeres atentamente la voz de Jehová tu Dios, e hicieres lo recto delante de sus ojos, y dieres oído a sus mandamientos, y guardares todos sus estatutos, ninguna enfermedad de las que envié a los egipcios te enviaré a ti; porque yo soy Jehová tu salvador (Ex, 15:25).

En lo relativo a las diez plagas –sangre, ranas, piojos, moscas, enfermedad del ganado, granizo, úlceras, langostas, tinieblas y muerte de los primogénitos–, nótese que mucho tienen que ver con los fenómenos naturales que amenazan a la agricultura y la ganadería. Así, esta faceta colérica del Dios del Antiguo Testamento expresa de nuevo las preocupaciones de las comunidades agrícolas y ganaderas en una narrativa más compleja, en la que se combinan otros ingredientes históricos de carácter político y sociológico.

No obstante, en este punto, la relación entre la divinidad y los problemas del campo es muy cercana a la que observábamos en el caso de la mitología romana. En ambos casos, las plagas y dificultades meteorológicas son directamente atribuidas a la acción de entidades metafísicas superiores que obran, al menos en este aspecto, con intenciones maléficas. En consecuencia, el culto a tales divinidades persigue congraciarse con ellas para que no causen males a los cultivos y el ganado. Seguimos, por tanto, en un primer estadio de elaboración cultural en lo referente a la asociación de las preocupaciones de la comunidad con los agentes metafísicos.

Pero de manera progresiva, en un Occidente marcado por la presencia de la Iglesia católica, la ira divina del Antiguo Testamento ha ido perdiendo peso. Recordemos el condicional del citado pasaje del Éxodo. Para una sociedad que sigue los principios de la religión cristiana, las amenazas de la cólera divina se ven apaciguadas. No quiere decir esto que el carácter castigador de Dios desaparezca, pero sí que el peso de su carácter benefactor cobra protagonismo en el imaginario religioso de la comunidad.

Sin embargo, pese a la evolución de las técnicas agrícolas y ganaderas, las amenazas incontrolables que se ciernen sobre el ciclo anual siguen estando ahí. Siguen existiendo las temporadas de sequía, las tormentas inoportunas y tantos otros factores que escapan al control del ser humano. Así, siguen siendo oportunas las narrativas culturales que dan explicación a estos fenómenos en el ámbito metafísico, así como las prácticas propiciatorias vinculadas a dichas narrativas. Pero, en el contexto de las comunidades cristianas, debido a la centralidad del carácter benefactor de Dios, la explicación de los males del campo adquiere un carácter diferente. La severidad de la cólera divina del Antiguo Testamento que daba cuenta de las inclemencias meteorológicas y las enfer-

medades del campo se ve ahora reformulada en términos de *reprimenda* puntual de un Dios ofendido por los pecados de sus fieles.

Ante esta evolución de la narrativa cultural acerca de la relación entre los problemas del campo y la divinidad, cabe esperar que las prácticas propiciatorias presenten diferencias importantes entre las Robigalias romanas y las rogativas cristianas del día de San Marcos. Con independencia de los cambios en el contenido de los rituales, la diferencia esencial es, una vez más, la que se produce a nivel de las narrativas rituales. En el caso de las Robigalias, el flamen suplicaba a Robigo: «abstente, por favor, y aparta tus manos tiñosas de las cosechas y no dañes los cultivos: ya es bastante que tengas poder para dañarlos». Aquí, el hombre se dirige al dios de manera suplicante pero no sin una buena carga de desprecio. Sin embargo, en el contexto de las rogativas cristianas encontramos mensajes bien diferentes.

Danos el agua, Señora
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni la tierra que pisamos

(Copla documentada, entre otras, en la referencia D.A.S.(2) *Chañe*)

En este caso, la súplica va acompañada de respeto a la divinidad por contraposición al desprecio del flamen a Robigo. Pero este respeto ya lo percibíamos a través de los poemas de Tibulo y Virgilio en el caso del culto a Ceres. Más allá de ello, el rasgo más característico de estos versos populares, en contraposición con las narrativas clásicas, es el de la conciencia y el reconocimiento del pecado. Y es que precisamente este es un elemento clave en las narrativas cristianas, que entronca con los valores cristianos de la humildad, el perdón y el amor al prójimo. El *perdón de Dios* perseguido por los seres humanos pasa a través del reconocimiento personal de los pecados, como evidencia el papel de la confesión en el contexto de la comunión cristiana y la eucaristía. Y, como cabe esperar, la importancia de estos aspectos se ve reflejada en el carácter de las prácticas propiciatorias desarrolladas dentro del marco de las comunidades cristianas.

Así pues, al estudiar las herramientas culturales para el acercamiento a lo desconocido, no todo es tan sencillo como hablar de dioses maléficos o benefactores. Es necesario prestar una atención cuidadosa a todos los matices de la evolución de las narrativas históricas y a cómo estas se ven transformadas por el concurso de otros factores socioculturales.

2.5. Aspectos rituales de las prácticas propiciatorias

En la evolución de las prácticas propiciatorias desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días se manifiestan diversos cambios y pervivencias culturales. Así pues, para interpretar adecuadamente el origen de las prácticas que se estudiarán en las siguientes páginas, conviene realizar una revisión general a los ingredientes culturales que se han ido incluyendo, manteniendo o dejando atrás en el desarrollo de estas prácticas.

El primer elemento que cabe destacar se encuentra en el seno de la naturaleza de las prácticas propiciatorias como herramientas culturales. Como se ha expuesto, en su papel de *medios para*

La obtención de beneficios mundanos, establecen una serie de procedimientos para congraciarse con aquellas entidades metafísicas superiores que, de acuerdo con las narrativas culturales, poseen la capacidad de controlar los factores que escapan al control humano. En estos intentos de obtención del beneficio divino desempeña un papel central la expresión del deseo humano de dicho beneficio. Este deseo se expresa a través de una *petición* que, de un modo u otro, se hace expresa en un momento dado del ritual propiciatorio. Habitualmente, el lenguaje desempeña un papel fundamental en esta petición, que se realiza por medio de unas palabras dirigidas a las entidades metafísicas superiores.

En el caso del fragmento de los *Fastos* de Ovidio citado anteriormente, el flamen dirige un discurso dirigido a Robigo en el que le pide, como vimos, que no produzca daño a los cultivos. A través de los fragmentos de Virgilio y Tibulo, se presenta también otro formato de mensaje que recurre en estos casos al formato de verso. Bien sea en lenguaje prosaico o en versos recitados o cantados, se trata en todo caso de peticiones expresadas mediante el lenguaje.

Este concepto de petición adquiere un valor progresivamente más elaborado con el paso del tiempo, como manifiesta la acumulación de usos y connotaciones en torno a la palabra latina «rogare». Con el significado original de «pedir», este término va adquiriendo connotaciones más místicas en el contexto de los rituales petitorios. Poco a poco, va tratándose no únicamente de pedir, sino también de hacerlo con una actitud adecuada. Recuértese al respecto el relato de actitudes relativas al culto a Ceres proporcionado por Tibulo en el fragmento citado anteriormente. Pedir a los dioses no es igual que pedir a un semejante, sino que impone un salto de plano existencial que necesariamente ha de gestionarse en los contenidos culturales. Así, las peticiones a la divinidad adquieren un carácter más respetuoso y solemne, que va incorporándose al significado connotativo de la palabra «rogare», pasando a referir a algo así como «pedir con humildad y respeto».

En el contexto cristiano, desempeña un papel muy importante el concepto de «oración». Esta palabra deriva del término latino «orare», que inicialmente significaba «hablar públicamente». En la Antigüedad clásica, la práctica de emitir discursos públicos por parte de los oradores aportó *solemnidad* al concepto. Así, *orar* se convirtió en un modo apropiado para dirigirse a la divinidad. La oración cristiana, por tanto, no es más que el acto de dirigirse con solemnidad a la divinidad mediante un mensaje emitido en términos lingüísticos. Este mensaje puede ser pronunciado públicamente por un orador o emitido en solitario por un individuo que se dirige personalmente a la divinidad. Y aún más allá, la oración puede ser efectivamente pronunciada o emitida desde el pensamiento, sin pronunciar palabras en voz alta. Esta última actividad supone una deformación del concepto original «orare», fruto de los usos y prácticas religiosas. En todo caso, la oración acaba por ser, en el contexto cristiano, un modo de dirigirse a Dios con solemnidad y respeto, emitiendo un mensaje definido.

En función del momento dentro de la práctica religiosa cristiana, este mensaje puede ser de un carácter u otro. Los contenidos básicos son relativos a la rendición de culto a la divinidad, pero, en muchas ocasiones, esta se ve acompañada también de contenidos petitorios. Así, «orare» y «rogare» se vinculan e incluso entremezclan en muchas ocasiones. Esto se manifiesta

de manera evidente en las llamadas «letanías de los santos» que, como se expondrá más adelante, han sido habitualmente cantadas durante las rogativas celebradas durante los meses de primavera en nuestros campos y, en ciertos lugares, hasta nuestros días. En las letanías, el sacerdote va mencionando a los santos, y la comunidad responde «*ora pro nobis*» en unas ocasiones y «*te rogamus, audi nos*» en otras. «Orar» y «rogar», dos verbos que, en sus diversos matices y connotaciones, recogen mucha información acerca de la evolución de las prácticas propiciatorias en Occidente.

La vinculación entre estos dos conceptos se hace explícita en la Biblia para el caso concreto de la protección frente a los males del campo.

Si en la tierra hubiere hambre, pestilencia, tizoncillo, añublo, langosta o pulgón; si sus enemigos los sitiaren en la tierra en donde habiten; cualquier plaga o enfermedad que sea; toda oración y toda súplica que hiciere cualquier hombre, o todo tu pueblo Israel, cuando cualquiera sintiere la plaga en su corazón, y extendiere sus manos a esta casa, tú oirás en los cielos, en el lugar de tu morada, y perdonarás, y actuarás, y darás a cada uno conforme a sus caminos, cuyo corazón tú conoces (porque sólo tú conoces el corazón de todos los hijos de los hombres) (1 R, 8:37-39).

En el Nuevo Testamento, san Marcos insiste sobre este nexo instando al pueblo a «pedir orando».

Por tanto, os digo que todo lo que pidieréis orando, creed que lo recibiréis, y os vendrá. Y cuando estéis orando, perdonad, si tenéis algo contra alguno, para que también vuestro Padre que está en los cielos os perdone a vosotros vuestras ofensas. Porque si vosotros no perdonáis, tampoco vuestro Padre que está en los cielos os perdonará vuestras ofensas (Mc, 11, 24-26).

En este fragmento, además, aparece con claridad el elemento del perdón de los pecados. Como se comentó anteriormente, sobre este punto se asienta la justificación de los males del campo en el contexto de las comunidades cristianas en el sentido de «reprimendas» divinas a los pecadores. Rogar a Dios para que proporcione buenas condiciones para el desarrollo del ciclo anual de las labores del campo es articulado como «pedir que perdone los pecados de sus fieles». Así pues, por una parte, la sequía es un castigo por los pecados, y por otra, si la comunidad *pide orando* y sigue los mandamientos divinos, Dios perdonará a los pecadores y enviará el agua solicitada.

Esta narrativa cultural con respecto al perdón de los pecados y al concepto de «pedir orando» se integra en el concepto de «rogativa», también procedente del término «rogare». Pero la noción de «rogativa» recoge también otro de los elementos que históricamente han acompañado a las prácticas propiciatorias relativas al ciclo anual. Se trata del *carácter procesional* de los rituales propiciatorios.

A través de la literatura, nos han llegado descripciones de los ritos propiciatorios romanos, como las recogidas en los fragmentos citados anteriormente. En ellos, se hace alusión en varias ocasiones a aspectos que sugieren comportamientos

procesionales. En el fragmento citado referente a las Robigalias, Ovidio dice que se encontró con una multitud «en medio del camino». Se sobreentiende que esta multitud ha tenido que desplazarse hasta ese punto con el objeto de celebrar el ritual del 25 de abril. Del mismo modo, el fragmento de las *Geórgicas* recogido más arriba refiere a que parte del ritual de las Ambarvalias consistía en realizar un recorrido circular alrededor de los campos que se querían proteger. Concretamente se trataba de dar tres vueltas con tres animales –buey, cordero y cerdo– que iban a ser sacrificados a continuación en honor a Ceres. De nuevo, se aprecia un contenido procesional en el ritual.

Este aspecto se ha conservado en las rogativas cristianas hasta nuestros días. Como se verá más adelante, la práctica habitual en las rogativas consiste en salir desde cada pueblo por los caminos para realizar la bendición de campos y recitar las letanías en procesión. Este carácter procesional ha conocido variantes en función de quiénes integren la procesión e incluso del orden en que vayan caminando, como se podrá apreciar más adelante.

Otro de los elementos que se ha repetido bajo distintas formas en la historia de las prácticas propiciatorias es el de recurrir a *símbolos rituales* en el propio trazado procesional. El recorrido circular de las Ambarvalias anteriormente mencionado constituye un claro ejemplo de esto. El trazado circular trata de delimitar la zona para la que se pide protección mediante el ritual. Así, se dota de dimensión espacial a la función protectora del rito. En el caso de las rogativas estudiadas en esta etnografía, era habitual que cada uno de los días de rogativas se saliese por un camino distinto del pueblo, en dirección a los cuatro puntos cardinales. Así, se completaba el trazado de una cruz, símbolo cristiano, en una suerte de bendición al pueblo mediante el trazado de la cruz sobre él. A la vez, se completaba un marco protector del mismo tipo circular que el de las Ambarvalias. Como se verá más adelante, también hay lugares en los que se realizaban recorridos circulares en torno al pueblo.

La simbología es, en general, un aspecto esencial de las prácticas propiciatorias. Por ejemplo, en los relatos clásicos se mencionan animales simbólicos, como es el caso del perro sacrificado en la Robigalia. El empleo de este animal remite a la constelación del perro –*Canis Maior*–, que incluye a la estrella Sirio. En el contexto cristiano, podemos encontrar también multitud de símbolos, como las cruces plantadas en los caminos para proteger los campos –hasta las cuales se caminaba en las rogativas–, la adoración de imágenes, o la utilización de objetos bendecidos para proteger los hogares de las tormentas. A lo largo de las si-

guientes páginas, junto con la exposición de las distintas prácticas propiciatorias, se irán analizando sus múltiples contenidos simbólicos.

El elemento ritual de la realización de *sacrificios* al que aluden los relatos clásicos se conserva en los relatos bíblicos. Sin embargo, no es un elemento que haya pervivido por lo general en el corpus de las prácticas propiciatorias en el contexto cristiano hasta nuestros días, debido al carácter tan marcadamente pagano de dichas prácticas desde la perspectiva de la Iglesia en los tiempos recientes.

Sin embargo, los *rituales de bendición* se han mantenido e incluso potenciado, como ocurre con el caso de la bendición de campos, en la que el sacerdote arroja agua bendita con el hisopo para bendecir y proteger los campos labrados.

Por otra parte, cabe señalar que otro de los aspectos que más se han repetido en las diferentes prácticas propiciatorias es el de recurrir a la utilización de *elementos naturales* como el fuego o el agua. Resulta natural que esto ocurra, dado que las preocupaciones motivadoras de las prácticas propiciatorias tienen tanto que ver con el medio natural. El uso del fuego mencionado en las Robigalias volverá a aparecer en algunas de las prácticas que se expondrán en esta etnografía. Y, sobre todo, el agua desempeñará un papel fundamental en muchas de las prácticas relacionadas con la necesidad o el exceso de lluvias.

Por último, un aspecto general que se ha venido modificando con el tiempo en el contexto de las prácticas propiciatorias es el *carácter festivo* de las mismas. En el relato de las Ambarvalias, los autores clásicos mencionan que se tomaba vino y se celebraban banquetes en honor a los dioses. Este carácter festivo ha sido generalmente concebido como rasgo pagano por parte de la Iglesia. En concreto, en el discurso cristiano vinculado a las prácticas de las que se ocupa este estudio, la austeridad en el rito ha sido tomada como una muestra de respeto hacia la divinidad, en consonancia con la solemnidad del acto. Los asistentes a las rogativas debían estar allí para orar y rogar, y no para comer y beber. El mantenimiento de estas formas por parte de los sectores más próximos a la oficialidad de culto religioso ha desempeñado un papel muy importante, como se verá más adelante, en las tensiones sociales en torno a la celebración de las prácticas objeto de estudio. De hecho, es uno de los elementos que dichos sectores señalan y critican habitualmente en relación con la diferencia entre las rogativas tradicionales y las modernas en el caso de los *revivals* culturales que también serán estudiados en su momento.

3. Una concepción histórico-litúrgica de las prácticas propiciatorias de la provincia de Segovia

3.1. En torno a la oficialización de las prácticas

De acuerdo con la concepción de las prácticas propiciatorias a estudiar como herramientas culturales propias de las comunidades agrícolas y ganaderas, resulta coherente encontrar este tipo de prácticas en las sociedades campesinas que hasta la segunda mitad del siglo XX poblaron la provincia de Segovia. Así, en un intento de congraciarse con entidades metafísicas superiores que pudiesen alterar los factores que escapaban al control humano y de los que dependía la economía local, las comunidades rurales de Segovia han llevado a cabo prácticas de tipo propiciatorio a lo largo de los años.

La mayoría de estas prácticas se encuentran inmersas en el contexto de las narrativas cristianas, dada la profunda presencia de la Iglesia católica en la sociedad y la cultura española durante siglos. Así pues, para comprender adecuadamente las prácticas locales que se estudiarán en los siguientes capítulos de este libro, resulta necesario llevar a cabo un estudio previo de lo que dice la Iglesia con respecto a este tipo de prácticas.

Como se ha visto en el anterior capítulo, el cristianismo elaboró narrativas propias en torno a prácticas propiciatorias tradicionales para las que el politeísmo romano había elaborado anteriormente otras narrativas. También se indicó cómo en la transición del politeísmo al monoteísmo las narrativas realmente se transformaron progresivamente, conservando numerosos elementos comunes relativos a la esencia y las características del ritual propiciatorio. A través de determinados fragmentos bíblicos –como Mc, 11, 24-26– vimos cómo en las Sagradas Escrituras es el propio Jesús quien invita a los cristianos a *pedir orando*, en el sentido descrito en su momento. Apoyándose en estos textos, la Iglesia ha desarrollado una amplia amalgama de narrativas en torno a la oración con fines petitorios. De hecho, la teología contempla tradicionalmente cuatro tipos de oración cristiana de acuerdo con su finalidad: alabar, pedir perdón, dar gracias y pedir cosas. Esta última tipología refiere precisamente a las narrativas cristianas superpuestas a prácticas de tipo propiciatorio de diversa naturaleza. Así, la oración petitoria cristiana se nos presenta como un tipo de herramienta cultural específica de un marco narrativo histórico concreto, orientada al intento de controlar aspectos que aparentemente escapan al control humano. Como refleja el anterior listado de los tipos de oración cristiana, las oraciones petitorias se insertan dentro de un marco narrativo más amplio en el que, como se comen-

tó con anterioridad, el reconocimiento del pecado supone un elemento nuclear, junto con la muestra de agradecimiento y las alabanzas a la divinidad.

Así, la Iglesia fue elaborando progresivamente sus propias narrativas para las prácticas propiciatorias y, entre ellas, para aquellas celebradas en relación con el ciclo anual en las sociedades campesinas occidentales. Y con el tiempo y el esplendor de la Iglesia católica en Occidente, estas narrativas llegaron a implantarse de un modo *oficial* en las sociedades occidentales. Así, la Iglesia reguló las prácticas propiciatorias tradicionales bajo el halo de sus narrativas e implantó aspectos rituales específicos con carácter oficial. Esta regulación será estudiada en el próximo epígrafe, al hablar de las llamadas *Litania Maior* y *Litaniae Minores*.

Pero no debemos olvidar que las prácticas propiciatorias nacen de las necesidades mundanas del ser humano como fruto de la experiencia íntima de la causalidad. Al tratarse de un aspecto tan básico de la existencia, dichas prácticas se originan con independencia de las narrativas culturales, como se sostuvo en el anterior capítulo. Así, la oficialidad de las prácticas propiciatorias reguladas por la Iglesia se encontrará siempre en tensión con respecto al carácter intuitivo de la naturaleza de las propias prácticas.

En el contexto de las prácticas propiciatorias vinculadas al desarrollo del ciclo anual, a pesar de que las comunidades agrícolas y ganaderas hayan adoptado y asimilado las narrativas cristianas y hayan adaptado sus rituales propiciatorios en torno a la oficialidad establecida por la Iglesia, la naturaleza intuitiva de este tipo de herramienta cultural conduce a que en el proceso de asimilación de la oficialidad se produzca necesariamente una *adaptación local*. También hablaremos de ello más adelante.

Evidentemente, el carácter general de la oficialidad no puede cubrir todas las necesidades locales de cada contexto específico. Debido a ello, la Iglesia ha generado márgenes suficientemente amplios no solo para las adaptaciones locales de las prácticas oficiales sino también para la aplicación de las narrativas cristianas a prácticas propiciatorias de carácter específico. Las prácticas propiciatorias oficiales de la Iglesia se celebran en los momentos que históricamente y de manera generalizada han sido considerados más oportunos dentro del ciclo anual en el entorno de la cuenca mediterránea. Estos son,

como se vio anteriormente, los meses de abril y mayo, cuando se requieren lluvias de primavera para que crezcan los cultivos más generalizados, como el trigo, la cebada o el centeno. Sin embargo, estas prácticas oficiales no cubren todas las necesidades que localmente pueden darse, debido a condiciones ecológicas o actividades económicas especiales. Así mismo, tampoco abarcan situaciones contingentes como momentos especiales de sequías, tormentas, granizadas o inundaciones por exceso de agua. Pero las narrativas cristianas son suficientemente amplias y flexibles como para poder ser adaptadas a toda esta diversidad de prácticas.

Por lo general este tipo de acomodación social ha sido supervisada por los representantes locales de la Iglesia. No obstante, normalmente el imaginario de las comunidades se ha encontrado alineado con las narrativas culturales oficiales de su contexto, por asimilación de las mismas. Por ello, la mayoría de las adaptaciones de las narrativas cristianas a las prácticas locales han resultado cómodas de aceptar por parte de la oficialidad.

Sin embargo, en determinados contextos socioculturales existen otras prácticas propiciatorias no tan alineadas con las narrativas oficiales, que han supuesto un marco de *tensión* entre dichas comunidades y la oficialidad de la Iglesia. En algunos casos, se han adoptado soluciones de compromiso para el mantenimiento del equilibrio entre las prácticas y las narrativas. Pero en otros casos, la coherencia de las narrativas no ha permitido la adopción de determinadas prácticas, por lo que la Iglesia las ha tachado de «desviadas» con respecto al culto oficial. Encontraremos ejemplos de ello en algunas de las prácticas que se recogen en las siguientes páginas, articuladas en torno a narrativas mixtas entre el imaginario cristiano y el imaginario de los mitos y leyendas populares, que en más de una ocasión la Iglesia ha rechazado por incurrir en conductas a las que ha tildado de «supersticiosas» y cercanas al paganismo o la brujería.

Por todo lo anterior, al estudiar las diferentes prácticas propiciatorias vinculadas al desarrollo del ciclo anual en la provincia de Segovia, nos encontraremos con prácticas de carácter oficial en el marco de las comunidades cristianas, junto con adaptaciones locales de dichas prácticas. Es el caso de las rogativas de celebración anual establecidas en momentos determinados del calendario. Por otra parte, encontraremos otra serie de prácticas no oficiales pero articuladas en torno al imaginario cristiano. Por ejemplo, hablaremos de rogativas especiales en casos de necesidad puntual, o de prácticas propiciatorias frente a fenómenos naturales contingentes, como las tormentas o las granizadas. Por último, también encontraremos una serie de prácticas propiciatorias sobre las que se asientan narrativas culturales separadas del imaginario cristiano.

Pero en todos los casos, los límites entre los ingredientes oficiales de las prácticas y los aspectos populares de las mismas no se definen de manera clara. La asimilación de las narrativas y su acomodación a los contextos locales produce nuevos relatos culturales de *amalgama*.

En los siguientes párrafos introduciremos los diferentes tipos de prácticas que encontraremos a lo largo de nuestro estudio en la provincia de Segovia. En su exposición, prestaremos especial atención a la delimitación de las características oficiales de dichas prácticas según la tradición cristiana, así como a los procesos de asimilación de estas en el contexto específico de la provincia de Segovia.

3.2. La institución de la *Litania Maior* y las *Litaniae Minores*

Como se ha venido anticipando, el cristianismo asimiló antiguos rituales romanos como las Ambarvalias y Robigalias descritas anteriormente, oficializando su celebración en el seno del calendario litúrgico. Esta oficialización se concretó principalmente en dos celebraciones específicas, a saber, la *Litania Maior*, celebrada el 25 de abril, festividad de San Marcos, y las *Litaniae Minores*, celebradas durante los tres días precedentes a la Ascensión⁸. Sintetizamos a continuación su institución basándonos en la *Historia de la liturgia*, de Righetti (Righetti, 1955).

La celebración de la *Litania Maior* se implantó sobre la misma fecha que, de acuerdo con el relato de Ovidio, era empleada tradicionalmente para la celebración de las Robigalias. Tratándose de una celebración profundamente arraigada en el pueblo romano, el papa Liberio (352-366) trató de transformar la celebración pagana en un rito cristiano, manteniendo el antiguo itinerario, que recorría la vía Flaminia –actual Corso– y llegaba hasta la quinta milla –puente Milvio–, pero sustituyendo el sacrificio del perro al que alude Ovidio por una solemne misa en San Pedro. A pesar de ello, el carácter continuaba siendo próximo al de la antigua Robigalia, sin rasgos marcadamente penitenciales.

La institución de la celebración de la *Litania Maior* se atribuye históricamente al papa Gregorio Magno, quien en el siglo VI estableció el modo en que debía realizarse, así como las oraciones y preces que debían llevarse a cabo en tales ocasiones. En este proceso de oficialización tiene una gran importancia la conservación de las características tradicionales de estas celebraciones.

Se suele señalar el pontificado de San Gregorio Magno (590-604), pastor y liturgista insigne, como punto de referencia ejemplar de una relación fecunda entre Liturgia y piedad popular. Este Pontífice desarrolla una intensa actividad litúrgica, para ofrecer al pueblo romano, mediante la organización de procesiones, estaciones y rogativas, unas estructuras que respondan a la sensibilidad popular, y que al mismo tiempo estén claramente en el ámbito de la celebración de los misterios divinos; da sabias directrices para que la conversión de los nuevos pueblos al Evangelio no se realice con perjuicio de sus tradiciones culturales, de manera que la misma Liturgia se vea enriquecida con nuevas y legítimas expresiones culturales; armoniza las nobles expresiones del genio artístico con las expresiones más humildes de la sensibilidad popular (Congregación para el culto divino y la disciplina de los sacramentos, 2002, n. 27).

En cuanto a las *Litaniae Minores*, celebradas durante los tres días previos a la Ascensión, su institución es atribuida a san Marmerto, obispo de Viena, en torno al año 470. Tras una serie de desgracias entre las cuales la historia refiere a un terremoto, el obispo llevó a cabo una serie de procesiones hacia diversas iglesias de los suburbios de Viena. A pesar de que la celebración de procesiones durante los tres días previos a la Ascensión no era una novedad, el modo en que las organizó el obispo y las trágicas características de la situación previa, derivaron en una

⁸ Festividad celebrada cuarenta días después del Domingo de Resurrección según el calendario litúrgico.

amplia aceptación de tales procesiones que, progresivamente, se fueron expandiendo como práctica habitual.

Así, inicialmente, Sidonio Apolinar las introdujo en su iglesia de Clermont-Ferrand. A continuación, el primer sínodo de Orleáns (511) prescribió su celebración en todas las iglesias del imperio Franco, ordenando ayunos durante dichos tres días y llamándolas ya *Rogationes*. A España llegaron especialmente rápido, dado que en el Concilio de Gerona (517) ya se recomendó su introducción en las iglesias visigodas, aunque en aquel tiempo quedaron emplazadas en los tres días de la semana de Pentecostés en atención a su norma de excluir toda clase de ayuno en el tiempo pascual. En Italia fueron implantándose progresivamente. En la zona norte ya existen noticias de su celebración en el siglo VII y a Roma llegaron en el siglo IX, bajo el pontificado de León III (795-819).

La generalización de la práctica de las *Litaniae Minores* o *Rogationes* adquirió una popularización extraordinaria, en una constante tensión entre la solemnidad del culto religioso y el espíritu festivo de la participación colectiva en la celebración.

Las procesiones de rogativas, incluidas después del siglo VIII en el ordinario de todas las iglesias principales –catedrales y rurales, excluidas las inferiores–, llegaron a ser enseguida una de las ceremonias litúrgicas más importantes, acaparándose uno de los primeros puestos entre las devociones predilectas del pueblo. Todos, también los reyes, los príncipes, los magistrados, tomaban parte en las procesiones con una compostura de severa penitencia, algunas veces caminando con los pies descalzos, vestidos de cilicio y cubierta la cabeza con ceniza. Por esto en algunas iglesias, como Milán, se abría la función con la bendición y la imposición de las cenizas.

Durante el recorrido, que de ordinario, principalmente en las campañas, era muy largo, se hacía estación en varias iglesias o capillas, ya sea para aligerar el cansancio del camino, ya sea para entretener a los fieles con alguna piadosa lectura. El leccionario de Luxeuil, por ejemplo, prescribe que el primer día de las rogativas se lean en tercia los últimos diez capítulos del Evangelio de San Mateo; en sexta, la primera carta de San Pedro; en nona, todo el libro de Tobías. En la última estación era celebrada la misa, después de la cual se rompía el ayuno o se volvía a casa hasta la tarde.

Es fácil, sin embargo, comprender cómo, especialmente en las iglesias rurales, el aglomerarse de tantas personas de sexo y países distintos, el larguísimo recorrido y la necesidad de comer al descubierto diesen ocasión a reprochables desórdenes. Son, en efecto, numerosas en Francia y en muchas diócesis de Italia, como Génova, Como, Milán, etc., las disposiciones sinodales que tienden a restringir la largura y duración de las procesiones de rogativas (Righetti, 1955, 851-852).

Las actitudes festivas populares sancionadas por la Iglesia en vista al criterio de solemnidad en el culto entroncan, al fin y al cabo, con el espíritu de las antiguas Ambarvalias romanas.

También por este aspecto tradicional, resulta fácil comprender el porqué de la predilección del pueblo por este tipo de celebraciones. Este aspecto tradicional supuso una extraordinaria base para la asimilación de las narrativas cristianas por parte de las comunidades agrícolas y ganaderas.

Nótese que el criterio de solemnidad por parte de la Iglesia se encuentra claramente más marcado en el caso de las *Litaniae Minores* que en la *Litania Maior*. Esto se debe probablemente a que la inserción de las *Litaniae Minores* en el calendario de Pascua impuso un cierto carácter penitencial que no está presente originalmente en la celebración de la *Litania Maior*, más próxima en espíritu a las antiguas Robigalias romanas. La imposición de cenizas o el hecho de caminar con los pies descalzos ejemplifican este carácter penitencial ausente originalmente en la procesión del 25 de abril.

3.3. Las rogativas como práctica generalizada

En primer lugar, téngase en cuenta que el término «rogativa» no aparece en los textos bíblicos, dado que no existe en latín, sino que deriva del término latino-medieval «rogativus» que, a su vez, deriva del participio pasado de «rogare» e «-ivus». Sin embargo, algunas traducciones al castellano de la Biblia emplean la palabra «rogativa» de manera explícita en determinados pasajes como, por ejemplo, para referir a las oraciones comunitarias recogidas en el segundo libro de los Macabeos. El sentido en que aparece siempre utilizada esta palabra es el de una «oración conjunta de todo el pueblo por una petición muy importante», sea en tiempo de guerra para que Dios luchara a favor de los Macabeos (2 Mac 10,16), para evitar el ultraje del Santuario (2 Mac 3,18), para pedir la reconciliación con Dios de su pueblo (2 Mac 8,29) o para pedir que borrara el pecado cometido (2 Mac 12,42). Originalmente estos pasajes emplean palabras latinas como «supplicatio, -onis», del verbo «supplicio, -are», «postulatio, -onis» del verbo «postulo, -are» o, finalmente también, el verbo «rogo, -are».

Por otra parte, de este último procede también el término «rogatio, -onis» que, como se señaló anteriormente, comenzó a emplearse en el siglo VI para denominar a las *Litaniae Minores*. El nexa es claro, dado que el término «litania» procede etimológicamente del término griego «litanueo», que es habitualmente traducido como «súplica» o «ruego».

Así mismo, el término «rogatio, -onis» ha sido empleado litúrgicamente de manera general para referir a las oraciones de petición. Por ejemplo, en el *Missale Romanum* de 1570 –Misal posterior al Concilio de Trento–, aparece más de setenta veces, siempre referido a este tipo de oraciones, en el *Caeremoniale episcoporum* de 1600, aparece cuatro veces, etc.

De este modo, al margen del uso del término «Rogationes» para referir específicamente a las *Litaniae Minores*, tanto el concepto general de *rogationes* –rogaciones– como el de *rogativus* –rogativas– han sido empleados para referir, de manera amplia, a estos tipos de oraciones petitorias desarrolladas en el contexto de las narrativas cristianas.

Evidentemente, las prácticas institucionalizadas de la *Litania Maior* y las *Litaniae Minores* no abarcan todo el conjunto de prácticas propiciatorias propias de las diversas comunidades agrícolas y ganaderas en las que han sido implantadas. Si bien estas celebraciones oficiales se asientan sobre prácticas tradi-

cionales, las fechas escogidas no abarcan todos los momentos en que cada una de las comunidades específicas puede sentir la necesidad de recurrir a herramientas culturales de este estilo en su relación con el medio natural de cara al desarrollo de las labores del campo.

Pero, gracias a la amplitud de los conceptos *rogationes* y *rogativus*, las narrativas cristianas se amoldan con facilidad a la diversidad de prácticas propiciatorias de las comunidades agrícolas y ganaderas, refiriendo a todo el conjunto de prácticas propiciatorias en las que los hombres *piden orando* la intercesión divina para el buen curso del ciclo anual. De hecho, en el *Missale Romanum* de 1570, entre los formularios de misas celebradas con motivo de diversas necesidades, se encuentran los siguientes: «En tiempos de siembra», «Para después de la cosecha», «Para pedir lluvia», «Para pedir el buen tiempo», «Para alejar las tempestades». La imbricación entre la oración cristiana y las necesidades del ciclo anual es, por tanto, muy amplia y completa, y no se restringe únicamente a la celebración de procesiones en las fechas oficiales del 25 de abril y los tres días previos a la Ascensión.

En consecuencia, este concepto amplio centrado en el «pedir orando» abarcaría tanto las prácticas procesionales comúnmente denominadas «rogativas» por influencia de la histórica denominación específica «Rogationes» para las prácticas de los tres

días previos a la Ascensión –*Litaniae Minores*–, como incluso otro tipo de prácticas no necesariamente procesionales como son la celebración de novenarios con fines petitorios. No obstante, como veremos, los usos *emic* del término «rogativa» que hemos identificado a través de nuestro trabajo de campo tienden a limitar su uso a prácticas con contenido procesional, distinguiéndolo terminológicamente de prácticas como los novenarios. A pesar de ello, en muchas de las diversas prácticas propiciatorias que encontraremos a lo largo de nuestro estudio, el contenido procesional aparecerá en un momento u otro de sus esquemas rituales. Al fin y al cabo, como hemos visto, el rasgo procesional de las prácticas propiciatorias es muy recurrente y no es exclusivo del ámbito cristiano, sino que ya estaba presente, por ejemplo, en las Ambarvalias y Robigalias romanas.

Además, el hecho de que fuesen precisamente las *Litaniae Minores* las que en el siglo VI pasaron a denominarse *Rogationes*, en consonancia con su especialmente solemne y penitencial carácter, hace fácilmente comprensible que, a la hora de llevar a cabo otras prácticas propiciatorias más allá de las fechas oficiales, se haya recurrido a la reproducción de la estructura y el carácter de dichas celebraciones. Así, diversos rasgos característicos de las *Litaniae Minores*, como su contenido procesional o la actitud penitencial, se han reproducido en prácticas celebradas en otras fechas según contextos específicos o incluso en ocasiones puntuales, como ante situaciones de sequía o plagas.

Bloque II

4. Prácticas propiciatorias en la provincia de Segovia

4.1. Introducción a la provincia de Segovia: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

El territorio objeto de estudio del presente trabajo es la provincia de Segovia. Esta provincia de la Comunidad Autónoma de Castilla y León está dividida actualmente en 209 municipios, agrupados en cuatro partidos judiciales: Cuéllar, Santa María la Real de Nieva, Segovia y Sepúlveda. Se trata de un territorio de casi 7000 kilómetros cuadrados, que abarca una franja alargada al norte de la cordillera central.

Dado el enfoque extensivo de nuestro estudio, se ha desarrollado trabajo de campo a lo largo de una gran cantidad de municipios de toda la provincia. Con el fin de agrupar los municipios de la provincia en subconjuntos analíticos se ha empleado como criterio la demarcación histórica de las denominadas «comunidades de villa y tierra». Esta elección no es arbitraria, sino que fue surgiendo paralelamente al desarrollo del trabajo de campo, ya que los informantes mencionaban repetidamente la existencia de estas comarcas históricas en relación con las prácticas objeto de estudio.

Las comunidades de villa y tierra de la Extremadura castellana, en contraste con la Castilla de las Merindades, son las unidades en las que fue dividido el territorio repoblado al sur del Duero –*trans fluvium Dori*– entre los siglos X y XII, tras la invasión musulmana. El libro de referencia sobre la distribución de estas comunidades es la monografía de Martínez Díez, *Las Comunidades de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana* (Martínez, 1983), y en él nos hemos basado para organizar la información en bloques de contenidos, según la Comunidad a la que históricamente perteneció cada pueblo visitado.

Estas comunidades de villa y tierra eran un particular Estado de derecho (Herrero, 1998), pues eran gobernadas democráticamente por el concejo vecinal, órgano que administraba el dominio y jurisdicción de las tierras pertenecientes a la misma.

Las particulares condiciones objetivas y las singulares vivencias del país de Extremadura, de esta tierra de frontera, de posesión todavía comprometida e insegura, determinaron que en el marco de las comunidades de villa y tierra se generara ese derecho especial, distinto del derecho de León (*Liber iudiciorum*, Fuero Juzgo) y del de la Castilla del norte del Duero. Derecho fuertemente privilegiado

que favorece los intereses políticos y económicos de los colonizadores para atraerlos y asentarlos en las nuevas tierras, yermas y de posesión arriesgada (Herrero, 1998, 48-49).

En la segunda mitad del siglo XIII, estas comunidades fueron paulatinamente desmontadas por el régimen señorial y transformadas en señoríos, no sin la oposición, en ocasiones violenta, de los pueblos implicados. Pero pese a todo, han pervivido, en mayor o menor medida, hasta nuestros días. En particular, en la provincia de Segovia, varias de estas comunidades de villa y tierra siguen existiendo bajo la forma de mancomunidades que gestionan servicios o bienes comunes, o incluso están camino de convertirse en marcas de reclamo turístico.

El territorio actual de la provincia de Segovia estaba repartido en trece comunidades de villa y tierra:

- C.V.T. de Maderuelo
- C.V.T. de Montejo de la Vega de la Serrezuela (que abarcaba pueblos de Segovia y Burgos)
- C.V.T. de Ayllón (que abarcaba pueblos de Segovia, Soria y Guadalajara)
- C.V.T. de Fresno de Cantespino
- C.V.T. de Sepúlveda
- C.V.T. de Aza⁹ (que abarcaba pueblos de Segovia y Burgos)
- C.V.T. de Pedraza
- C.V.T. de Fuentidueña
- C.V.T. de Cuéllar (que abarcaba pueblos de Segovia y Valladolid)
- C.V.T. de Íscar¹⁰ (que abarcaba pueblos de Segovia y Valladolid)

⁹ La Comunidad de Villa y Tierra de Aza estaba emplazada principalmente en Burgos, conteniendo solo dos municipios localizados actualmente en la provincia de Segovia. Por ello, y dada la cercanía territorial con la C.V.T. de Sepúlveda, ambas comunidades serán tratadas en un mismo capítulo.

¹⁰ La Comunidad de Villa y Tierra de Íscar estaba emplazada principalmente en Valladolid, conteniendo solo tres municipios localizados actualmente en la provincia de Segovia. Por ello, y dada la cercanía territorial con la C.V.T. de Cuéllar, ambas comunidades serán tratadas en un mismo capítulo.

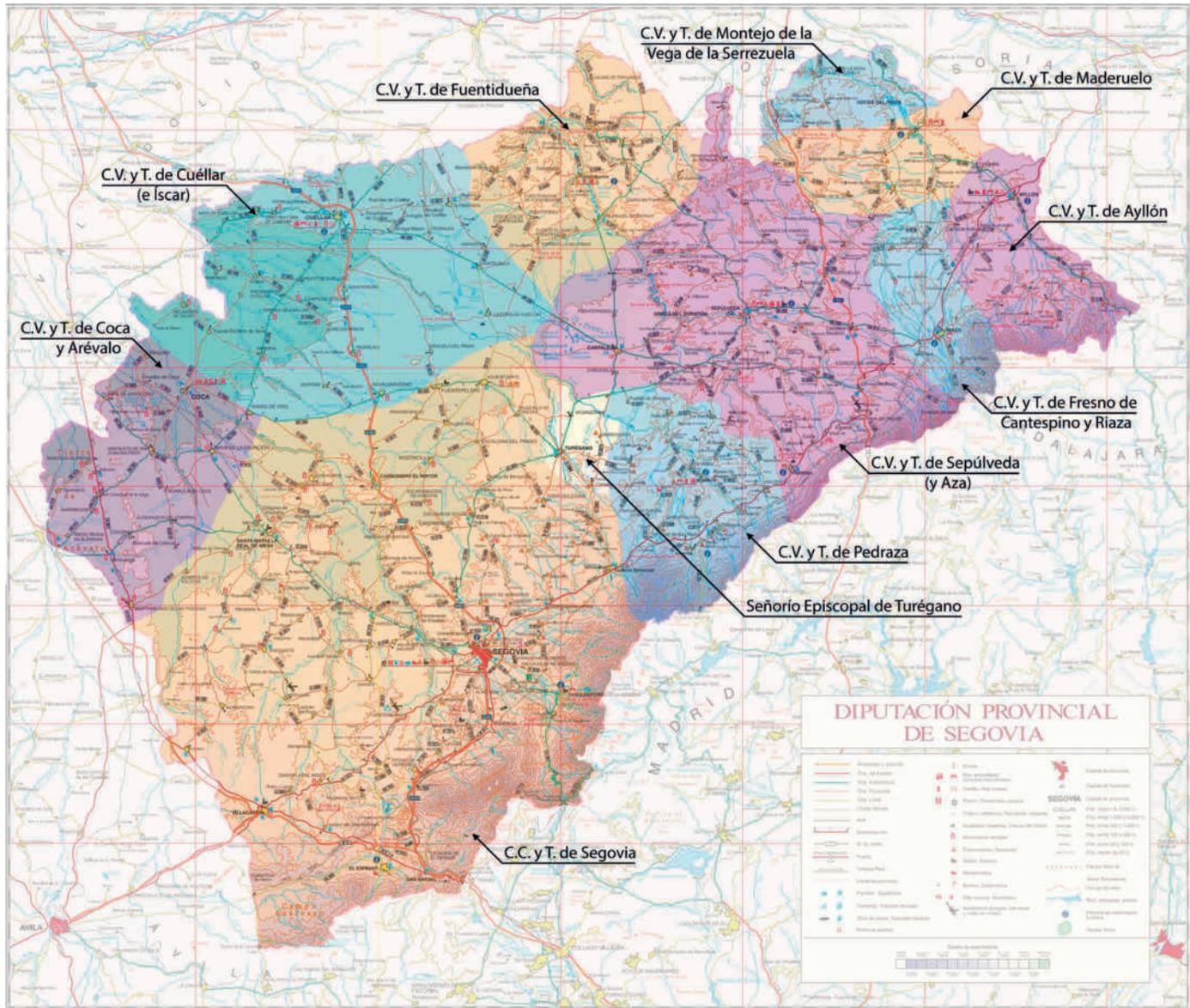


FIGURA 4.1: Delimitación aproximada de las Comunidades de Villa y Tierra en la provincia de Segovia, según la agrupación en base a la cual serán tratadas en capítulos posteriores (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

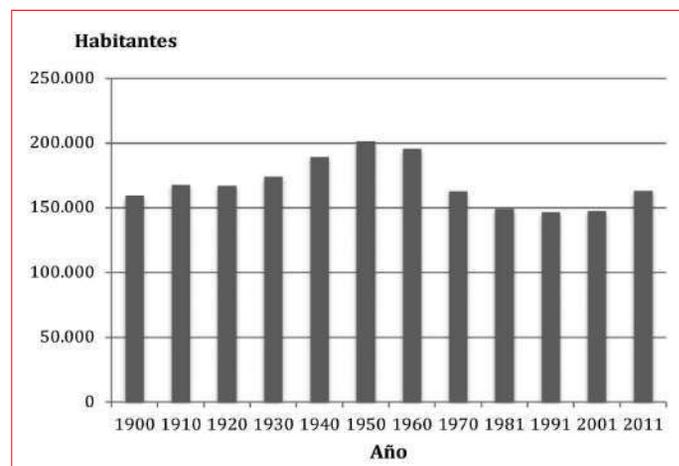


FIGURA 4.2: Censo histórico de la provincia de Segovia (Fuente: INE.es)

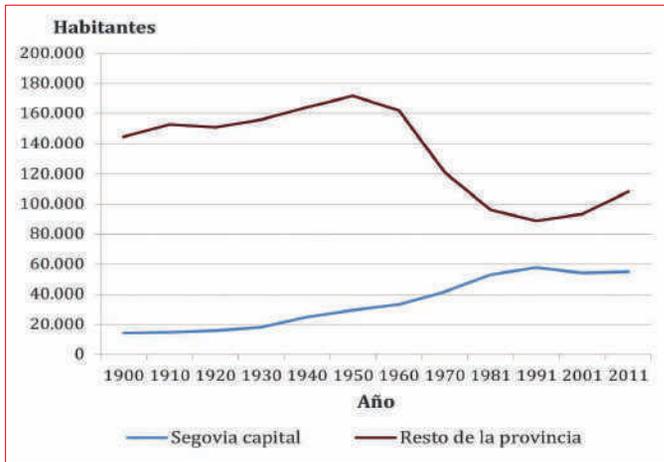


FIGURA 4.3: Comparativa de la evolución del censo en Segovia capital y en el resto de la provincia (Fuente: INE.es)

- C.V.T. de Arévalo¹¹ (que abarcaba pueblos de Segovia, Valladolid, Salamanca y Ávila)
- C.V.T. de Coca
- C. de Ciudad y Tierra de Segovia (que abarcaba pueblos de Segovia y Madrid)

Superpuesta a esta división territorial, encontramos otra distribución paralela que, como se verá más adelante, es muy relevante en el presente estudio. Se trata de diversos territorios repartidos por toda la provincia que no están enmarcados dentro de ninguna comunidad de villa y tierra dado que, a lo largo de la historia y por diversos motivos, el rey los donó al obispado (Bartolomé Herrero, 1996). Concretamente nos referimos a Aguilafuente, Caballar, Collado Hermoso, Fuentepelayo, Laguna de Contreras, Navares de las Cuevas, Pelayos del Arroyo, Riaza, Sotosalbos, Turégano y Veganzones. La mayoría de estos lugares se tratarán junto con la comunidad de villa y tierra en la que están enmarcados, con el fin de disponer de un contexto más amplio en el que desarrollar el análisis correspondiente.

En resumen, la delimitación territorial de las diez regiones en las que ha sido dividida la provincia de cara a nuestro estudio analítico, y según las cuales serán organizados los capítulos sucesivos, han sido marcadas de forma aproximada en la FIGURA 4.1.

El orden que se ha escogido para tratar esas diez regiones atiende a criterios expositivos con relación a los procesos socioculturales analizados.

Un aspecto muy importante que habremos de tener en cuenta a lo largo de todo el estudio es la demografía de la provincia de Segovia. Se trata de una provincia pequeña, en comparación

¹¹ La Comunidad de Villa y Tierra de Arévalo estaba emplazada principalmente en Ávila y poseía unas características particulares cuyo estudio escapa a los propósitos de este libro. Contenía nueve municipios localizados actualmente en la provincia de Segovia, algunos de los cuales tenían un estatus especial como posaderas de los reyes o en relación con el obispado. En todo caso, dado que estos pueblos no van a ser estudiados en relación con el resto de localidades de la C.V.T. de Arévalo, se ha decidido tratar la información relativa a dichos pueblos junto con la de la C.V.T. de Coca, dada su cercanía territorial.

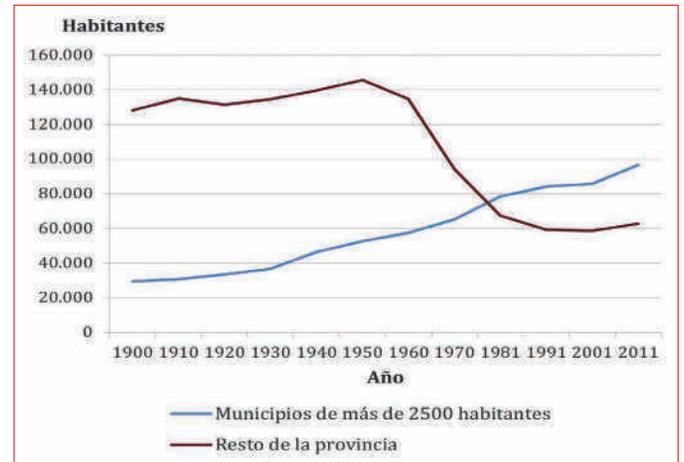


FIGURA 4.4: Comparativa de la evolución del censo en los municipios de más de 2500 habitantes y en el resto de la provincia (Fuente: INE.es)

con otras del Estado, y relativamente poco poblada. En la actualidad posee alrededor de 160.000 habitantes, lo cual supone apenas el 2 % más del censo que tenía en 1900. Mientras que en el resto de España, durante el último siglo, la población ha aumentado de media más de un 150 %, en la provincia de Segovia la población, con ligeros movimientos, se ha mantenido estable. Esta evolución según los datos recogidos en el censo oficial se muestra en el gráfico de la FIGURA 4.2.

Si investigamos con un poco más de profundidad esta tendencia, vemos que la capital de la provincia contiene actualmente un tercio de toda la población de la provincia, mientras que a principios de siglo no llegaba a aglutinar ni siquiera el 10 % de la misma. Por una parte, la población en la capital no ha dejado de crecer. Por otra parte, la del resto de municipios ha sufrido una merma considerable a partir de los años sesenta, con un ligero repunte en la última década. Pero en global, en un siglo ha perdido un cuarto de la población. Estas dos tendencias han sido representadas en el gráfico de la FIGURA 4.3.

Las prácticas objeto de estudio estaban, como se verá más adelante, generalizadas en toda la provincia, pero son prácticas especialmente asociadas a las labores agrícolas y ganaderas, es decir, a las sociedades campesinas. Por tanto, es de esperar que en las grandes ciudades como Segovia capital los procesos de industrialización y desarrollo hayan influido considerablemente en la evolución de las mismas. De la misma manera, aunque en menor medida, los núcleos comarcales más poblados y que tienen un tejido industrial más desarrollado también serán regiones en las que los procesos se puedan haber visto modificadas de manera singular. Actualmente encontramos en la provincia de Segovia, aparte de la capital, nueve municipios que tienen más de 2500 habitantes, a saber: Cantalejo, Carbonero el Mayor, Cuéllar, El Espinar, La Lastriella, Nava de la Asunción, Palazuelos de Eresma, Real Sitio de San Ildefonso, San Cristóbal de Segovia. El número de habitantes de todos estos municipios ha crecido en mayor o menor medida en el último siglo. Y si consideramos la población total del resto de municipios de menos de 2500 habitantes, vemos que en este caso la disminución desde 1900 hasta la actualidad ha sido de en torno al 50 %, esto se muestra en el gráfico de la FIGURA 4.4.

En conclusión, los municipios pequeños han sufrido una fuerte despoblación a lo largo del siglo XX, y este hecho habrá de ser tenido en cuenta a la hora de desarrollar nuestro análisis.

Para terminar, dado que las prácticas analizadas tienen relación con el ciclo anual y la climatología, conviene comentar algunos aspectos ecológicos de la provincia de Segovia.

En la capital de esta provincia, Segovia, la lluvia anual [...], es de 515 milímetros. Pero como Segovia está muy próxima a la sierra [y sabido es que en las sierras llueve más del doble que en las vegas], puede asegurarse que en la mayoría de la provincia la cantidad de lluvia anual es bastante menor. Y como se calcula que la cantidad de lluvia anual que por término medio conviene al cultivo agrícola es la de 575 milímetros para las llanuras y 1300 para las regiones montañosas, resulta que la mayor parte de la provincia carece de la humedad necesaria para la generalidad de los cultivos. En Francia el término medio de lluvia anual es de 770 milímetros.

Pero aún no es lo más malo la escasez de agua de lluvia, sino que ésta cae cuando menos se necesita, que es en invierno, faltando la necesaria casi siempre en primavera y verano (Ramírez, 1896, 176).

En general, se puede considerar que las lluvias en la provincia de Segovia son escasas. Por otra parte, toda la provincia pertenece a la cuenca del Duero, es decir, todos sus ríos –Riaza, Duratón, Eresma, Cega– desembocan en el Duero. No son ríos caudalosos que tengan un uso para regadío, más allá de las pequeñas huertas que se puedan establecer en sus márgenes o el riego de pequeños prados. Por tanto, la agricultura que se ha venido desarrollando ha sido principalmente la de secano, dedicando gran parte del uso del suelo al cultivo de cereales, así como al pasto del ganado. Otras actividades importantes han sido la explotación de los pinares (resina, carbonería, madera) y las industrias derivadas del ganado lanar, como la fabricación de paños.

4.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la provincia de Segovia

A través de nuestro trabajo de campo en la provincia de Segovia, hemos encontrado referencias a una serie de rituales procesionales vinculados al culto religioso cristiano conocidos popularmente como «rogativas».

Las rogativas o procesiones, hechas por los campos, tenían la finalidad de pedir protección sobre las cosechas. Pedir la lluvia, conjurar las plagas y tormentas, librarse de la mala helada obligaba a las gentes, tan pendientes siempre del cielo, a expresar, con gestos evidentes, su deseo de evitar ciertos daños (Hernando de Frutos, 1996, 168).

Este tipo de prácticas propiciatorias, en términos generales, estuvieron extendidas por toda la provincia hasta alrededor de los años setenta, con cierta variabilidad según lugares.

Surgieron como actos penitenciales con ocasión de ciertas calamidades y pervivieron en el calendario parroquial para impetrar de Dios la seguridad de las

cosechas. A pesar de las corruptelas introducidas con el paso de los siglos, las rogativas mantuvieron sus rasgos fundamentales hasta que se suprimieron, en los años setenta del siglo XX (Fuentenebro, 1996, 48).

Como hemos visto en el capítulo anterior, el carácter penitencial de las rogativas al que alude Fuentenebro se incorporó a este tipo de celebraciones concretamente a raíz de la inserción en el calendario de Pascua de las *Litaniae Minores* –que fueron las que pasaron a ser denominadas «*Rogationes*» en el siglo VI– mientras que no se encontraba tan acentuado originalmente en la *Litania Maior* del 25 de abril.

Con respecto a las fechas de celebración de estas rogativas, nuestros informantes han referido principalmente al 25 de abril y los tres días previos a la Ascensión como los días oficiales de rogativas. Como puede notarse, estas fechas corresponden con las de la *Litania Maior* y las *Litaniae Minores*. Así, las fechas de *rogativas oficiales* a las que refirieron nuestros informantes corresponden a las fechas en las que la Iglesia oficializó dichas prácticas hace siglos.

Como se comentó anteriormente, la Iglesia ha regulado la celebración de este tipo de prácticas en cada contexto territorial específico.

En la elaboración del calendario de la nación indíquense los días de las Rogativas [*Rogationes*] y de las Cuatro Témperas del año, y las formas y los textos para celebrarlas, ténganse presente otras determinaciones particulares (Sodi *et al.* 1570 [2005], n. 394).

Pero en la elaboración de los calendarios litúrgicos, la Iglesia ha tratado siempre de conciliar el culto religioso acorde a los cánones oficiales con las particularidades de las comunidades locales. Desde la Iglesia católica se emplea el concepto de la «piedad popular» para aludir a las narrativas culturales que, desarrolladas en el marco de las comunidades cristianas, operan con el imaginario del cristianismo desde un punto de vista no oficial, pudiendo en ocasiones integrar prácticas o ideas no alineadas con los preceptos oficiales de la Iglesia. El intento de conciliación de los cánones del culto oficial con las particularidades locales de la *piedad popular* se ha manifestado de manera explícita en los documentos legislativos de la liturgia.

381. Las Rogativas [*Rogationes*] y las Cuatro Témperas del año son una ocasión que presenta la Iglesia para rogar a Dios por las diversas necesidades de los hombres, principalmente por los frutos de la tierra y por los trabajos de los hombres, dando gracias a Dios públicamente (*Normas universales del año litúrgico y del calendario*. n. 45).

382. Con el fin de que las Rogativas [*Rogationes*] y las Cuatro Témperas se adapten a las diversas necesidades de los lugares y de los fieles, conviene que sean las Conferencias Episcopales quienes determinen el tiempo y la manera cómo han de celebrarse.

Por tanto, la autoridad competente, habida cuenta de las necesidades locales (*Ibidem*, n. 46), estable-

cerá las normas acerca de la extensión de esta celebración por uno o varios días, así como su repetición en el curso del año.

383. Conviene, pues, que en la diócesis, considerando las circunstancias y también las costumbres locales, el Obispo procure con esmero hallar la vía apta para observar la Liturgia de las Rogativas [*Rogationes*] o de las Cuatro Témperas y consagrarla al ministerio de la caridad, para que de este modo se fomente la piedad y devoción del pueblo de Dios y se aumente la comprensión de los misterios de Cristo.
384. La Misa para cada uno de los días de estas celebraciones se escogerá de entre las Misas para diversas necesidades, la que sea más apropiada a la intención por la cual se hacen las súplicas [Sodi *et al.* 1570 [2005], n. 47].

Así, este tipo de esfuerzos de la Iglesia por la conservación de las prácticas propiciatorias en los entornos locales ofrece una explicación coherente de por qué encontramos extendida la práctica de las rogativas en la Segovia de la primera mitad del siglo XX.

De acuerdo con los esfuerzos de conciliar el culto oficial con la piedad popular, aparte de las cuatro fechas concernientes a la *Litania Maior* y las *Litaniae Minores* encontramos en Segovia otras fechas en que se realizaban habitualmente rogativas oficiadas por los curas locales. Pero desde luego, la primera de las rogativas en la mayoría de los lugares era la conocida como *rogativa de San Marcos*, correspondiente con la *Litania Maior*.

Tradicionalmente, la primera rogativa del año era en San Marcos. Así ocurría en Fuentepiñel, Torrecilla del Pinar o Vallelado (Herrero Gómez, 2011, 109).

Tenemos noticia de que dicho día del año fue de hecho festivo en Segovia.

Luego, en 1707, el rey Felipe V solicitó al Consejo, Justicia, regidores, caballeros, escuderos y hombres buenos de la muy noble ciudad de Segovia, que cada 25 de Abril, día de San Marcos, fuere fiesta de precepto en esta ciudad y en las demás villas y lugares de su jurisdicción, argumentando tal ruego, (decía Felipe V) “para eterna memoria y agradecimiento del gran beneficio que hizo Dios (por intercesión de San Marcos) a esta monarquía, en el día 25 de abril de 1707, en el cual triunfaron mis armas a las de mis enemigos en los campos de Almansa” (Herrero Gómez, 2011, 110).

Con respecto a las *Litaniae Minores*, los tres días previos a la Ascensión eran sin duda una de las fechas más recurrentes para la práctica de rogativas en la provincia de Segovia, de acuerdo con la información referida por nuestros informantes a lo largo de todo nuestro estudio de campo. Estas rogativas de los tres días previos a la Ascensión –*triduo de la Ascensión*– son comúnmente referidas como «rogativas de la Ascensión» o incluso como «los tres días de rogativas».

Además, en el acervo popular existe numerosos dichos, chascarrillos y anécdotas en torno a esta celebración. Los iremos presentando a lo largo de los siguientes capítulos en relación

con su contexto de documentación. No obstante, se anticipa aquí una de las formulaciones de un dicho popular:

Lunes *Letaina*
Martes *Letaina*
Miércoles *Letaina*
Jueves Ascensión
 Toda la semana de procesión

(Florencio, 85, Valleruela de Pedraza)

El vulgarismo *Letaina* para «Letanía» es recurrente en todas las formulaciones de este dicho, pese a que los mismos informantes utilizan regularmente la palabra «Letanía» en el resto de ocasiones. A lo largo de los siguientes capítulos presentaremos una amplia variedad de formulaciones del dicho documentadas en distintos lugares de la provincia, varias de ellas en forma de chiste, lo cual refleja la profunda asimilación cultural de la práctica de las *Litaniae Minores* en el contexto de la provincia de Segovia.

Además, el carácter penitencial original de estas *Rogationes* al que refería nuevamente Fuentenebro, ha sido registrado a lo largo de la historia en relación con la provincia de Segovia.

En el sínodo que se celebró en Segovia, entre el 3 y el 6 de junio de 1478, convocado por Juan Arias Dávila, así se establece: “E los tres días de las Letanias que se llaman Rogaçiones, que el lunes, primero día de las Rogaçiones, pueden comer huevos e leche e las otras cosas que se fazen de leche, e el martes siguiente que puedan comer carne, e el miércoles siguiente que ayunen a conducho cuaresmal asy por yntuyto de las dichas Letanias o Rogaçiones commo porque es víspera de la Ascensión de Nuestro Señor. E que los tres días, que las personas que quedaren en las casa donde fuere alguna persona de las prinipales a la dicha proëision, que pueden labrar y fazer algo en su faziendas commo en los otros días. E aun las que fueren en la dicha proëision, después de venidas a sus casa, que puedan fazer e labrar en sus faziendas commo en los otros días, non embargante la constituïon que en Aguilafuente –se refiere al sínodo de Aguilafuente– ovimos fecho” (Herrero Gómez, 2011, 124).

También en el relato de algunos informantes encontramos alusiones a personas que caminaban con los pies descalzos en este tipo de procesiones. No obstante, esto no aparece en los relatos más habituales, sino que nos fue referido de manera especial en torno a los contextos de culto más singulares, como Hornuez o Caballar.

Pero aparte de las cuatro rogativas oficiales, a través de nuestro estudio hemos tenido noticia de rogativas celebradas en otras fechas del mes de Mayo, tales como el día 3 de mayo, festividad de la *Cruz de Mayo*, el día 15 de mayo, festividad de *San Isidro*, o menos frecuentemente el día 9 de mayo, día de *San Gregorio*.

Los motivos por los que dichas festividades se encuentran vinculadas a las prácticas propiciatorias relativas al ciclo anual son fáciles de explicar.

En el caso de la Cruz de Mayo, la festividad se articula de por sí en torno a un ritual propiciatorio para la obtención de buenas cosechas, en el que se adorna con flores la Cruz de Cristo. La celebración tiene un carácter festivo que recuerda al de las antiguas Ambarvalias romanas, festejando la primavera a la vez que se pide por el buen desarrollo de las actividades agrícolas. En muchos lugares, además, se realizaba una rogativa en ese día, ya de por sí vinculado a la propiciación del ciclo anual.

Con respecto al 15 de mayo, san Isidro ha sido considerado tradicionalmente patrón de los labradores, por lo que la ubicación de su festividad en tal punto del ciclo anual no resulta fortuita. En el relato de la vida y milagros de san Isidro, que vivió en el siglo XII, destacan una serie de milagros concernientes al ámbito agrícola y ganadero, como el de la multiplicación del trigo o el de los bueyes que labraban solos mientras él rezaba. Su imagen fue popularizada no solo por las narrativas cristianas sino también por la corte del Imperio español o a través de otros medios de difusión popular como los pliegos de cordel. Debido a ello, ha sido tradicionalmente un santo muy querido en las comunidades agrícolas y ganaderas castellanas. De hecho, en nuestro recorrido por las diferentes iglesias locales visitadas encontramos la imagen del santo en la práctica totalidad de las iglesias de la provincia de Segovia. Así mismo, a lo largo de la provincia encontramos numerosos himnos a san Isidro en los que se le venera como protector de los labradores. Debido a esta posición destacada dentro del imaginario de las comunidades campesinas, se desarrolló la costumbre de llevar a cabo rogativas procesionales en el día de su festividad, con bendición de campos.

El día de San Isidro se llevan a cabo, en algunos lugares, rogativas, dirigidas por el sacerdote del pueblo. También está extendida, al final de la procesión, la subasta de las rosquillas colocadas en las andas, de los palos de las andas y la subida de la imagen del santo a su trono (Dehesa Mayor). Al final de los actos religiosos se suele invitar a los asistentes a un refresco (Valseca) (Herrero Gómez, 2011, 122).

La celebración de rogativas en el día de San Gregorio, aunque menos generalizada, tiene también un sentido histórico. Como vimos en el capítulo anterior, fue el papa Gregorio Magno quien oficializó en Roma la celebración de la *Litania Maior* en el día de San Marcos. Así, la celebración de rogativas en su honor en el día de su festividad tiene un sentido evidente.

Aparte de estos días, en nuestro trabajo de campo encontramos rogativas celebradas en otras fechas en determinados lugares de acuerdo con contextos especiales. Estas serán referidas en su momento a lo largo de los siguientes capítulos.

En cuanto a las características de las rogativas celebradas en la provincia de Segovia, exponemos aquí los rasgos generales comunes que más se repiten en los relatos de nuestros informantes. Más adelante, dentro de cada capítulo, se especificarán los aspectos más peculiares de las rogativas de contextos locales específicos.

En primer lugar, respondiendo a la esencia procesional de la *Litania Maior* y las *Litaniae Minores*, las rogativas referidas en la

provincia de Segovia consisten normalmente en ir caminando de un punto a otro. En la mayoría de los casos, el origen de la procesión es la iglesia del pueblo y el destino de la misma es un punto a las afueras del pueblo, en un camino donde comienzan los sembrados.

Usualmente estos lugares se encuentran marcados mediante hitos simbólicos. En muchos casos, se trata de cruces de término o cruces colocadas explícitamente en aquellos lugares en torno a la realización de la rogativa. A lo largo del libro, encontraremos diferentes variantes del uso de las cruces con esta función de hito geográfico para el trazado procesional. En todo caso, el empleo de cruces presenta un interesante contenido simbólico, puesto que representa entre otras cosas la bendición divina a los campos junto a los que se encuentra ubicada.

En otros casos, el lugar de destino no es una cruz sino un lugar sagrado como por ejemplo una ermita o santuario. Así mismo, en determinados casos, encontramos otro tipo de recorridos procesionales, como es el caso de las rogativas circulares alrededor de pueblos, recorriendo las distintas cruces, o en torno a ermitas o santuarios. Estos recorridos, que recuerdan notablemente a los de las antiguas Ambarvalias romanas de acuerdo con relatos como el de Tibulo recogido anteriormente, presentan una interesante simbología en el trazado de áreas circulares como campos de acción para la protección divina.

Otro de los rasgos compartidos en la celebración de rogativas en la provincia de Segovia es el frecuente ritual de la *bendición de campos* –o bendición de panes–. Normalmente realizado al llegar a las cruces de los caminos, consiste en que el sacerdote arroje agua bendita con el hisopo hacia los campos. Habitualmente, dicha bendición era repetida mirando cada vez hacia uno de los cuatro puntos cardinales. De nuevo, encontramos un símbolo espacial muy interesante en este recorrido espacial que extiende el halo protector a norte, sur, este y oeste.

Cabe destacar que en muchos entornos locales se diferencia terminológicamente entre «rogativas» para hacer referencia a las prácticas de los días de San Marcos y los tres días previos a la Ascensión, y «bendición de campos» para hacer referencia a las del día de San Isidro.

Una vez terminadas las bendiciones, habitualmente se regresa en procesión de nuevo hasta el punto de origen.

En cuanto a los objetos procesionales, de manera generalizada nuestros informantes refirieron a la presencia de pendones, cruces parroquiales y estandartes. Tales objetos, habituales en este tipo de procesiones, contienen un significado simbólico dentro de las narrativas de la Iglesia que refiere al pueblo en términos de «Soldados de la Milicia de Cristo». El presbítero don Antonio Lobera y Abio recoge la explicación de esta simbología en sus diálogos entre un vicario y un estudiante curioso en *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus Misterios* (Lobera y Abio, 1791).

Cur. ¿Porqué se llevan las Cruces, Pendones ò Estandartes en las Procesiones?

Vic. Yá lo dice Durando: Tuvo su origen del Emperador Constantino, el que vió en sueños la señal de la

Cruz, y oyó una voz que le decía: Tendrás victoria, y vencerás con esta señal. Mandó hacer Cruces, Estandartes y Pendones, y poner la señal de la Cruz en ellos; y de aquí tomó nuestra Madre la Iglesia el uso de los Pendones, y el llevar siempre en ellos la señal de la Santa Cruz.

Cur. ¿Qué simbolizan las Cruces y Pendones, que se llevan en las Procesiones?

Vic. Significan el triunfo y victoria; que Christo Señor Nuestro consiguió, y alcanzó con su Muerte y Pasión, Resurrección y Ascensión a los Cielos, quitando al Infierno y al Demonio todo su poder, que había usurpado de nuestra Madre la Iglesia; y este fue el motivo por que se cantaba el himno: *Vexilla Regis Prodeunt*, &c. Todo es de Durando,

Cur. ¿Para qué sirven los Estandartes y Pendones en nuestra Madre la Iglesia?

Vic. Para convocar y alistar debajo de ellos, como vanderas de la Fé, a todos los Soldados de la milicia de Christo, dice Isaías, *cap. II. Elevavit signum in nationes, & congregavit*, &c. También significan, que los trabajos y penalidades, que han de padecer los Soldados de Christo, que están alistados bajo estas vanderas y pendones, han de ser todos por la Pasión y Muerte de Christo Señor Nuestro, con cuya memoria todos se hacen suaves y amorosos. Así lo manifestó Moisés con aquel Madero, figura de la Cruz del Señor, que puso por orden de Dios en las amargas aguas de Mara, con el que quedaron dulces y gustosas, como se dice en el Exodo *cap. 15. Cur.* ¿Qué significan los Pendones y Estandartes recogidos y sueltos?

Vic. Recogidos a la asta, simbolizan a Christo Señor Nuestro clavado en el Arbol de la Cruz: enarbolados y tendidos al aire, representan a Christo Señor Nuestro, quando subió a los Cielos. Siguen los Fieles en las Procesiones a los Estandartes y Pendones, porque representan a la multitud de Santos y Justos, que siguieron al Señor en su Ascension gloriosa a los Cielos (Lobera y Abio, 1791, 134-135).

Aparte de las cruces parroquiales, pendones y estandartes, nuestros informantes aludieron frecuentemente al empleo de imágenes de santos, vírgenes, cristos o reliquias en las procesiones. Frecuentemente, este tipo de imágenes han sido sacadas sobre andas. En determinadas localidades nos dijeron, en cambio, que en las rogativas «no se sacaba ningún santo». Así, este aspecto es variable. La justificación de la tradición de sacar imágenes sobre andas aparece también en el diálogo de Lobera y Abio acerca de las rogativas.

Cur. ¿Es muy antiguo llevar en las Procesiones las Reliquias de los Santos, y las Imágenes y Estatuas en peanas?

Vic. Sí. De las Reliquias lo dice San Agustín, *libro 22 de Civit. Dei.*, y el Breviario Romano en el día tres de Agosto; de donde se infiere lo antiguo de esta

publica adoración a las Reliquias de los Santos, y a sus Imágenes, tan del agrado de la Magestad Divina. El llevar las Santas Imágenes en las Procesiones es tan antiguo, que lo dice San Gregorio Papa en el caso siguiente.

Estaba Roma, Capital de nuestra Madre la Iglesia, llena de calamidades, enfermedades y peste; llegó a afligirse y desmayar la que fue terror y Señora del Mundo. Puesta en esta aflicción, determinó en el día de la Resurrección del Señor una pública rogativa, llevando la Imagen de nuestra Señora, y estando en lo mejor de la Procesión se oyeron en el aire voces Angelicas, que cantaban: *Regina Cæli lætare aleluya*, &c. Lo mismo que se dice en el tiempo Pasqual; y San Gregorio Papa añadió: *Ora pro nobis Deum aleluya*. Cesó la peste, las enfermedades, y la ira de Dios. Todo consta de *lib. I del Reino de Italia* (Lobera y Abio, 1791, 135-136).

En este diálogo se hace referencia explícita al episodio fundacional de la implantación de la *Litania Maior* en Roma por parte del papa Gregorio Magno.

Por otra parte, como se señaló anteriormente, en el relato acerca de la celebración de las rogativas que hemos obtenido a través de nuestros informantes, se aprecian recurrentes signos de carácter penitencial, además de solemne. Como vimos, este carácter originalmente vinculado más a las *Litaniae Minores* que a la *Litania Maior*, progresivamente fue convirtiéndose en una seña genérica de este tipo de procesiones. Este rasgo se refleja en el hecho de que la Iglesia determine el color morado para la vestimenta de los sacerdotes en dichas celebraciones, tal y como nos refirieron en más de una ocasión nuestros informantes. De nuevo, Lobera y Abio recoge la justificación de dicha normativa refiriendo el uso del color morado a la simbolización de los cardenales y el martirio en torno a la crucifixión de Jesucristo.

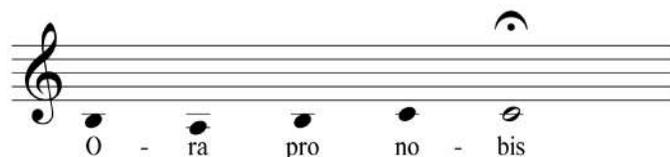
Sea regla general, *Curioso*, que en todas las Procesiones, excepto las que se hacen del Santísimo Sacramento, y por solemnidad de nuestra Señora o Patrón; en todas las demás que se ha de cantar la Letanía, y decir la Misa de *Passione Domini*, usa siempre nuestra Madre la Iglesia del color morado. En la vigilia de Pentecostes, en la bendición de la Pila, en las cuatro Temporas de Pentecostes, en las Rogaciones, en los días de ayuno y abstinencia, porque son días de ayuno y abstinencia, en los que debemos crucificarnos con Christo, con cuyos azotes y cardenales quedamos sanos de nuestras culpas, dice Isaías, *cap. 53*: y por esto usa nuestra Madre la Iglesia de color morado, que es color palido y acardealado (Lobera y Abio, 1791, 136).

En el fragmento, Lobera y Abio alude a otro de los aspectos más mencionados por nuestros informantes en relación con las rogativas, que es el del canto de las *letanias de los santos*. De acuerdo con el relato de nuestros informantes, a lo largo de las procesiones, «el cura iba rezando» y entre medias realizaba la invocación a los santos, a la que respondía la comunidad con una serie de respuestas tipificadas. En términos generales, nuestros informantes lo refieren del siguiente modo:

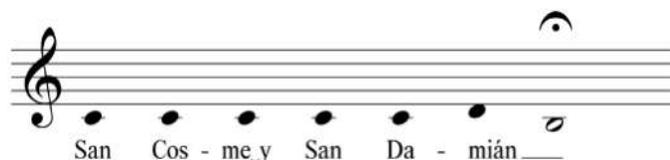
El sacerdote invocaba a un santo empleando la siguiente melodía:



A lo que el pueblo respondía:



También recuerdan que en ocasiones el cura mencionaba a dos santos juntos, del siguiente modo:



En tales casos, la respuesta del pueblo era:



En alusión a este procedimiento los informantes indican que era una serie muy larga en la que, como alguno expresó, «no quedaba ni un solo santo en el cielo al que no se nombrase».

El formato habitual del relato de nuestros informantes es el anterior, mencionando a los santos en castellano y las respuestas del pueblo en latín, en ciertos casos deformando la respuesta en «*ora por nobis*». En cambio, cuando les preguntamos por la cuestión de la lengua utilizada, en la mayoría de los casos nos respondieron que originalmente era todo en latín –tanto lo que recitaba el cura como las respuestas– y que, posteriormente, pasó a ser todo en castellano. Este cambio debió ocurrir a partir del Concilio Vaticano II, inaugurado en 1962 por el papa san Juan XXIII, que permitió el uso de las lenguas vernáculas en el culto.

Nuestros informantes recuerdan que el canto completo de las letanías era muy largo, y que había otras respuestas del pueblo en determinados puntos. En alguna ocasión nos refirieron la respuesta:



Pero desde luego, una de las más citadas y recordadas es aquella que dice:



La popularidad de esta melodía es destacable –habitualmente con el texto deformado como «*te rogamos audi nos*»–, hasta el punto de que encontraremos su empleo en algún chiste popular, como veremos más adelante a lo largo de los siguientes capítulos.

La elaboración de chascarrillos y bromas en torno al trazado melódico de las letanías refleja la profunda asimilación cultural de este canto. Un ejemplo de ello lo encontramos en la broma que en varios lugares nos contaron que se hacía en torno a la invocación a santa Ágata. Según el relato, decía el cura:



Y entonces «alguno saltaba por ahí»:



Es interesante notar la uniformidad en el recuerdo de los informantes con respecto al canto de las letanías, articulada en resumen en torno a lo aquí referido.

Una referencia completa del canto de las letanías de los santos aparece recogida en el *Liber Usualis* de 1961 –publicado originalmente en 1896–, colección de canto gregoriano tradicionalmente empleado por la Iglesia católica dentro del rito romano. En él figura escrito, en tetragrama y notación cuadrada, el canto de la letanía, en las páginas dedicadas a los *Días de rogativas. Letanías mayores y menores*. Hemos transcrito las páginas dedicada a la parte de la procesión en pentagrama, clave de sol y notación redonda, conservando el texto íntegro en latín y traduciendo al castellano las indicaciones en inglés de la versión consultada. La transcripción aparece recogida al final de este capítulo en la página 60 y siguientes.

La letanía de los santos es un canto salmódico en el que se implora la intercesión de Dios, de la Virgen María y de todos los santos en beneficio de los hombres, lo cual explica que haya sido utilizado en el ámbito de las prácticas propiciatorias del ciclo anual, constituyendo de por sí un canto vinculado a las mismas. Como se ha mostrado, este canto oficial formaba parte de las prácticas extendidas en torno al fenómeno de las rogativas en Segovia durante el tiempo en que estas fueron llevadas a

cabó. Debido a ello, limitar nuestra atención a aquellas canciones que, bajo un criterio teórico, forman parte de una preestablecida categoría de la «música popular de tradición oral» resulta limitado y no abarca todos los aspectos esenciales de las prácticas musicales vinculadas al fenómeno de las rogativas. Además, la separación entre «música escrita» y «música de tradición oral» se revela como una frontera imaginaria cuando advertimos el hecho de que el pueblo ha aprendido, asimilado, transmitido y transformado el canto de las letanías de los santos mediante procedimientos orales de la misma naturaleza que los empleados en el aprendizaje, la asimilación, la transmisión y la transformación de los cantos habitualmente considerados «música popular de tradición oral».

En el ámbito de la participación social en las rogativas, también hay aspectos importantes que señalar. En primer lugar, las rogativas eran de asistencia general. Todo el pueblo iba a las procesiones, incluidos hombres, mujeres, mayores y niños. En algunos lugares, nos han contado que se formaban dos filas separadas por sexos. En otros lugares, todo el pueblo iba junto. Los que eran niños en aquellos años insisten en que «estaban deseando que llegase el día de la rogativa para no tener que ir a la escuela». Y los trabajadores del campo, abandonaban sus labores durante las horas en las que se celebraba la rogativa, para asistir a la misma. La hora de celebración era, en términos generales, «por la mañana, temprano, después de la misa». En las procesiones iba delante el cura, y después los portadores de la cruz parroquial, los pendones y estandartes y, en su caso, la imagen que sacasen. Detrás iba el resto del pueblo.

En relación con la labor de llevar las insignias, habitualmente eran las hermandades de labradores y ganaderos las encargadas de organizar y distribuir las responsabilidades. Normalmente, este tipo de hermandades estaba constituida por todos los varones casados del pueblo y se encargaban de organizar cuestiones relativas al ámbito de la actividad agrícola y ganadera, así como una serie de responsabilidades comunitarias como, por ejemplo, los funerales. El reparto de funciones dentro de las hermandades contemplaba, junto con roles generales de tipo tesorero, otras más específicamente vinculadas con los rituales procesionales, como es el caso del «pendonero» o encargado de portar el pendón. Este tipo de puesto era considerado como un honor y generalmente deseado, si bien, generalmente se encontraba reservado a los hombres más fuertes.

Una de las cuestiones más repetidas por nuestros informantes en relación con las labores organizativas de las hermandades de labradores y ganaderos en lo tocante a las rogativas refiere a la obligatoriedad de asistencia a las mismas. En muchas localidades nos contaron que en tiempos se consideraba obligatorio que, al menos, asistiesen todos los padres de familia a la procesión, salvo que por causas de fuerza mayor no pudieran hacerlo. De hecho, uno de los integrantes de la hermandad se encargaba de, literalmente, pasar lista a los asistentes a la rogativa, bajo pena de multa.

En los cuadernos que guardaba el secretario de la Cofradía Tiburcio Pascual Borreguero (1884-1970) quedaron reflejadas las cuantías de las principales penas que se aplicaban. Ahí se recoge que la inasistencia o incumplimiento de las rogativas estaba sancionado con 1 peseta. La pena por no asistir a misa era de 50 céntimos, aunque para la misa de fiestas era de una peseta (Cuesta Polo, 2007, 147).

El momento de pasar la lista es recordado en muchas localidades y, generalmente, se producía en el momento de regreso a la iglesia, al final de la rogativa. En determinados casos, como veremos, este recuento se llevaba a cabo en un lugar destacado, que es conservado en la memoria de nuestros informantes asociado a un contenido simbólico especial.

Por último, la práctica de las rogativas se mantuvo en boga en la provincia de Segovia, como se indicó al inicio de este párrafo, hasta alrededor de los años setenta. En el relato de nuestros informantes, apreciamos cierta variabilidad en torno a esta información. Si bien en la mayoría de los casos nos dijeron que «hace unos cincuenta años que no se hacen», en algunos lugares pudieron desaparecer todavía antes, y en otros su práctica se ha mantenido hasta más tarde. Incluso, encontramos ciertas localidades en las que, excepcionalmente, alguna de las rogativas se ha seguido realizando hasta nuestros días. También hemos encontrado casos de *revivals culturales* en determinadas localidades, donde las prácticas han sufrido transformaciones que son señaladas por los propios informantes de más edad en forma de comentarios críticos. Por lo general, como veremos más adelante, en este tipo de *revivals* se han fusionado algunos de los rasgos más externos de la práctica de las rogativas con otros rasgos más propios de la celebración de romerías, dejando de lado aspectos semánticos más profundos de las rogativas, como el carácter penitencial.

En términos generales, el declive de la práctica de las rogativas se debe a un proceso de transformación global de las sociedades rurales. El descenso de la población rural en torno a los años setenta, coincide con el momento en que de manera generalizada las prácticas cayeron en desuso. Los cambios en las técnicas agrícolas y ganaderas con la introducción de maquinaria más desarrollada hicieron que, como nos comentaron en más de una ocasión, «el trabajo que antes hacía todo el pueblo, ahora lo hacen entre dos». Con relación a esto, algunos informantes apuntan además a un cambio en las actitudes de los labradores. Según el punto de vista de ciertos vecinos, antes se dependía del medio verdaderamente, mientras que ahora si un año la cosecha se echa a perder por las malas condiciones climatológicas, los agricultores pueden vivir «con lo poco que saquen del campo, un poco que les dé el seguro y otro poco que les dé Bruselas». Además, la actividad económica fue cambiando el foco desde las actividades productivas primarias hacia el sector industrial y el sector servicios. En definitiva, los pueblos cambiaron profundamente y sus vecinos dejaron de depender tan directamente del medio. En esta transformación de las sociedades agrícolas y ganaderas hacia el modelo de las sociedades urbanas modernas, se produjeron muchos cambios en relación con la vida de las comunidades humanas. Por una parte, el calendario anual pasó de estar determinado por el ciclo anual del campo a ser un calendario de tipo urbano, organizado en torno a los horarios laborales de ciclo semanal. Así, la celebración de eventos sociales se fue desplazando a los fines de semana. Y, por otra parte, la menor dependencia del medio hizo que las prácticas propiciatorias vinculadas al ciclo anual que han estado presentes, como hemos visto, en las sociedades agrícolas y ganaderas occidentales al menos desde la antigüedad clásica, fueran perdiendo sentido progresivamente. A ello, se suma una cada vez menor presencia de la Iglesia en las sociedades rurales, frecuentemente señalada por nuestros informantes. Cada vez hay menos curas, de modo que se reparan entre más pueblos, por lo que en muchos casos la misa se celebra con menor frecuencia. Los días en que la misa no se

celebra, esta es sustituida por la Palabra, ritual oficiado por un responsable local, no sacerdote, que lee las Escrituras. Además, muchos de los curas son extranjeros y desconocen las tradiciones locales. Son muchos los pueblos en los que los vecinos manifiestan que son ellos los que han venido organizando durante determinados años las rogativas «porque el cura no tenía idea de eso».

Debido a la inercia social hacia el mantenimiento de las tradiciones en unos casos, o a la conservación de una cierta actividad agrícola de interés comunitario, en determinados lugares se ha conservado más tiempo la práctica de las rogativas. Pero, en tales ocasiones, los calendarios modernos de la vida de los vecinos han impuesto desplazamientos de las fechas. En este desplazamiento, frente a los calendarios cristianos en torno al tiempo litúrgico y las fechas fijadas en días no festivos, han ganado prioridad los fines de semana y los días festivos.

Mayo es tiempo de rogativas. Aunque en la provincia los días preferidos para llevar a cabo rogativas eran los tres anteriores a la Ascensión, la pérdida de relevancia de esta festividad en los últimos años ha motivado que las rogativas se hayan concentrado en dos fechas: la Cruz de Mayo y San Isidro (Herrero Gómez, 2011, 117).

Los días de las rogativas oficiales tradicionalmente no eran festivos en los pueblos. Los vecinos se levantaban temprano, asistían a la rogativa y posteriormente se marchaban a realizar las labores del campo. Sin embargo, el día de la Cruz de Mayo o San Isidro han sido tradicionalmente días de fiesta en muchas localidades de la provincia de Segovia. Así, estas festividades han seguido celebrándose durante más tiempo, si bien ya no como días festivos, desplazando la fiesta al fin de semana más cercano. Especialmente, San Isidro sigue celebrándose en muchos de los pueblos de la provincia de Segovia. En tales celebraciones frecuentemente se conserva la procesión a modo de rogativa con bendición de campos y, en bastantes localidades, con el recitado de las letanías de los santos, ahora ya en castellano.

4.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la provincia de Segovia

Aparte de las rogativas de carácter oficial y celebración anual a las que nos hemos referido en el párrafo anterior, a lo largo de nuestra investigación hemos encontrado una serie de prácticas propiciatorias que se llevaban a cabo en ocasiones especiales, ante situaciones específicas que, de un modo u otro, supusiesen una amenaza para el desarrollo de las actividades campesinas del ciclo anual. Dichas amenazas son fundamentalmente de tipo ecológico, climatológico y meteorológico.

Para el estudio de dichas prácticas especiales, hemos dividido nuestra exposición en dos bloques de contenido, de acuerdo con la naturaleza de los fenómenos y, esencialmente, a la tipología de las propias prácticas.

En el primer bloque hemos agrupado una serie de prácticas específicas de evitación y protección frente a amenazas repentinas o de breve duración, como las tormentas o las granizadas. En el segundo, hemos agrupado las prácticas desarrolladas ante fenómenos de larga duración como las temporadas de sequía o las plagas. Pese a que en las rogativas generales se

pidiese la protección frente a todos estos fenómenos, cuando se sentía llegar cada una de dichas amenazas, se empleaban herramientas culturales específicas.

Comencemos, por tanto, por hablar de las prácticas propiciatorias específicas empleadas en torno a las tormentas y las granizadas, que han supuesto tradicionalmente una amenaza tanto para los cultivos y el ganado como para los propios vecinos y las construcciones.

Lo primero que debemos tener en cuenta es que, debido a la naturaleza de estos fenómenos, la mayoría de las prácticas son de puertas para adentro. No tiene sentido pensar en la realización de «rogativas de urgencia» frente a tormentas o granizadas, dado que en tales ocasiones la prioridad es resguardarse de las lluvias, el granizo y los rayos. Así, las prácticas serán desarrolladas en el interior o en los límites exteriores de las casas e iglesias.

No obstante, en relación con las rogativas, recordemos que, concebidas en un sentido amplio y original dentro del marco de la tradición católica, desde un punto de vista histórico-teológico, remiten en esencia a «oraciones orientadas a pedir cosas» (*rogaciones*). En este sentido, sigue siendo posible «pedir orando» sin que ello implique salir de procesión, es decir, de puertas para adentro. Este formato de oración resulta, además, coherente con el espíritu de recogimiento e intimidad personal en torno a la oración que la Iglesia católica recomienda a sus fieles.

En concreto, en el ámbito de la oración para pedir protección frente a las tormentas en el contexto estudiado, desempeña un papel esencial uno de los catorce santos protectores, a saber, *santa Bárbara*, que es la santa protectora contra rayos y tormentas, el fuego, la muerte repentina sin confesión y la provocada por explosiones. Su imagen fue muy popular a lo largo de la Edad Media. Su martirio se remonta según los relatos al siglo III y, aunque ha desaparecido del último calendario litúrgico católico, se le sigue pidiendo protección frente a las tormentas y el granizo, en particular en la provincia de Segovia.

En su artículo «Meteorología popular: "Acordarse de Santa Bárbara cuando truena"» (Gonzalo, 2003), Carmen Gonzalo de Andrés recopila algunos de los rituales que se le han profesado a santa Bárbara en distintas regiones de España. De acuerdo con su trabajo, en la zona pirenaica, por ejemplo, solían poner en las ventanas cuchillos y hoces con el filo hacia el cielo, tijeras con la punta hacia arriba, y echar puñados de sal en el fuego. En Cantabria acostumbraban a colocar debajo de los huevos, en el nidal, una cruz hecha con hierros y a quemar un poco de laurel cuando amenazaba tormenta. Estas prácticas solían acompañarse con oraciones a santa Bárbara.

Santa Bárbara bendita
que en el cielo estás escrita
con papel y agua bendita.
En el ara de la Cruz,
Pater noster, Amén Jesús

Oración popular a santa Bárbara recogida en Cantabria (Gonzalo, 2003, 4)

Estas oraciones a santa Bárbara tenían multitud de variantes locales, y solían rezarse a la vez que se encendía una vela. Otro ejemplo es el siguiente:

Santa Bárbara bendita
que en el cielo estás escrita
con papel y agua bendita.
Santa Bárbara doncella,
líbranos de la centella
y del rayo mal parado.
Jesucristo está enclavado
en el ara de la Cruz.
Paternoste, Amén Jesús.

Oración popular a santa Bárbara recogida en Asturias (Gonzalo, 2003, 4)

A lo largo de nuestro trabajo de campo en la provincia de Segovia, nos refirieron de manera recurrente a «rezar a santa Bárbara Bendita» como una herramienta cultural para alejar las tormentas. A lo largo de los siguientes capítulos presentaremos diversas referencias relativas a esta oración que nos recitaron nuestros informantes en diferentes contextos específicos.

También, hablaremos de prácticas de puertas para adentro asociadas al culto a santa Bárbara, como es el caso del encendido de velas.

Las diversas prácticas y variantes de las mismas relativas a las tormentas y el granizo serán examinadas más adelante, puestas en contexto, puesto que son relativamente específicas de zonas concretas.

Únicamente, queremos apuntar aquí una de las prácticas más extendidas enfocada a alejar las nubes que amenazan tormenta o granizo. Se trata del *toque de campanas*, costumbre muy extendida en tierras castellanas y leonesas, y que perduró de forma generalizada hasta mediados del siglo XIX. Hemos podido encontrar vestigios de esta práctica a lo largo de toda la provincia, si bien existe una variabilidad entre zonas y entre pueblos. Como veremos más adelante, hay localidades de las que se considera que poseen campanas «con gracia» para «espantar a los *nublaos*» y otras que no tienen esa suerte.

La atribución de la propiedad de espantar a las tormentas forma parte de un entramado funcional complejo construido en torno al toque de campanas, al que alude Bartholome Cases en 1730 en un documento relativo a la iglesia parroquial de Santa María Catalina Mártir de la ciudad de Valencia.

Varios son los usos á que sirven. Cinco observó Lorichio, segun la costumbre, y ritos de la Iglesia. (18) El primero, para llamar al pueblo. El segundo, para significar, y distinguir los días festivos; y por ello se tocan, yà pocas, yà muchas, yà las menores, yà las mayores. El tercero, para excitar los ánimos de los fieles à glorificar à Dios, por los beneficios con que su dignación favorece al genero humano. El quarto, para mover nuestros corazones à implorar en las necesidades los divinos auxilios; y assi sus toques, yà son festivos, yà lúgubres. El quinto, para desterrar las aereas tempestades, y los infernales enemigos, que con ellas felicitan nuestra ruina: yà, porque es natural dissiparse à un vehemente sonido las nubes : yà, porque, como por su bendición son destinadas al culto divino, azoran sus voces à las tartáreas huestes, como clamor de Trompetas de el

Rey de las luzes. A efto fe añade, que como al tocar las Campanas, acuden los fieles à los ruegos, y oraciones, no pudiendo sufrir su batería aquellas feas esquadras, desaloxan à su pesar las nubes, pertrechos de que suele valerse su rabia, para hazernos guerra (Cases, 1730, 13).

En este texto, Cases refiere a tres motivos interrelacionados por los que las campanas sirven para alejar a las tormentas, a saber, por el propio sonido, por su condición de objetos bendecidos –como veremos, muchas de las prácticas de protección giran en torno a objetos o elementos bendecidos– o porque el toque llama a la gente al rezo. Las tres justificaciones nos fueron referidas en diversas ocasiones por nuestros informantes. Esto refleja que las narrativas en torno al toque de campanas con fines propiciatorios se encontraban extendidas en las comunidades estudiadas, incluso en un momento de declive de la práctica. A lo largo de las siguientes páginas, no obstante, tendremos ocasión de atender a las peculiaridades relativas a estas prácticas en contextos específicos, así como a las ideas e impresiones acerca de las mismas transmitidas por nuestros informantes.

4.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la provincia de Segovia

Como se indicó anteriormente, en un segundo bloque, hemos considerado las prácticas propiciatorias especiales desarrolladas en torno a amenazas de larga duración como pueden ser las temporadas de sequía o las plagas. La mayoría de estas prácticas, como veremos a lo largo de los siguientes capítulos, se deben a situaciones de sequía. Pese a que encontraremos alusiones a prácticas propiciatorias en torno a inundaciones o a la aparición de plagas, estas serán menos frecuentes y, en esencia, de perfil muy parecido al de las prácticas propiciatorias para pedir lluvias en cada contexto local específico.

En primer lugar, en relación con las circunstancias ante las que se realizan este tipo de prácticas, podemos notar que no existe la limitación espacial que imponían las tormentas o el granizo. Así, una de las herramientas culturales básicas en este grupo de prácticas la constituyen, por similitud de finalidades, las *rogativas especiales* realizadas para pedir lluvias.

Tener lluvia a voluntad no parece fácil, más bien no parece al alcance de las fuerzas humanas. Y por ello nuestros hombres sólo tienen una salida y una esperanza: la rogativa. Es la petición solemne que el pueblo hace al Hacedor de todas las cosas a través de la intercesión de un santo venerado en el lugar (Flórez Valero, 1995, 235-236).

En definitiva, se trata de prácticas procesionales de rasgos similares a las anteriores, aunque con características peculiares en cada contexto, en las que de un modo u otro se piden lluvias.

Frecuentemente en este tipo de rogativas se ha sacado en procesión alguna imagen local que, por lo general, suelen ser aquellos cristos, santos o vírgenes a los que el pueblo tiene una devoción especial. En algunos casos se emplea, en concreto, la imagen de san Isidro, muy querida en los pueblos como patrón de los labradores.

La relación de san Isidro con la propiciación de lluvias se encuentra relacionada con uno de los milagros atribuidos a san Isidro, según el cual el santo hizo brotar agua de una piedra.

Muy cotidianamente, iba Yvan al câpo no por cuydar de su hazienda, pues sabia quan buen cobro tenia en las manos de Isidro, sino por comunicarle, y tratar quãto mas pudiesse con hombre, à quien tanto venerava, y un dia, que la calor, y fatiga del camino (aunque breve) havia despertado la sed, preguntò à Isidro se tenia, con que la pudiesse mitigar, dixole señalando un sitio, que alli havia una fuente, y haviendo Yvan ydo à buscarla, no la hallò, y dixo al Santo, quo si le burlava, fue allà Isidro, y con el agujada dio un golpe en una peña, diziendo, quando Dios queria, aquí avia agua, y obediente la piedra, dio de sí un gran raudal, quedò Yvan assombrado de semejante maravilla, y no quiso poner sus labios en el agua, ssino en los pies de Isidro mostrando su devocion: Esta fuente se conserva en la Hermita del santo, que està en los campos de Madrid, y aunque en parte alta, y seca, nunca ha faltado su corriente (Manzolo, 1658, 25).

Como veremos en su momento, este episodio forma parte del imaginario popular en torno a San Isidro –gracias a la divulgación de su vida y milagros llevada a cabo por diversos medios entre los que destacan los pliegos de cordel–, como muestra una de las coplas que encontraremos entre las referencias documentadas:

San Isidro labrador
Sacó el agua del peñasco
Sácalo tú, Virgen pura
Que se nos secan los campos

[S.V.V. Montejo]

Junto con la diversidad de variantes en torno a las rogativas de petición de lluvias que encontraremos a lo largo de los siguientes capítulos, otra de las prácticas recurrentes en este tipo de situación, y debido a la larga duración de los problemas que las motivan, es la realización de *novenarios* específicos. De nuevo, se trata de un tipo de «oración cristiana para pedir cosas», alineándose así con el concepto amplio de *rogationes*. En muchos casos, además, estos novenarios iban acompañados de una rogativa procesional que se celebraba en el último día de la novena.

Aparte de estas tipologías básicas, encontraremos algunas prácticas singulares, entre las que destaca el *rito acuático de inmersión* de las Mojadas de Caballar, en las que sumergen las reliquias de los cráneos de san Valentín y santa Engracia en una fuente situada a las afueras de la localidad, la llamada «Fuente Santa». Esta práctica, que será estudiada más adelante, solo se llevaba a cabo en situaciones de gran necesidad en las que se reunían los vecinos de varios pueblos cercanos a la localidad para llevar a cabo el rito.

Así, aunque la necesidad es la condición para la celebración de este tipo de prácticas excepcionales de acuerdo con la habitual expresión de que «se sacaba al santo cuando hacía falta que lloviese», se pueden considerar diversos grados de necesidad. De acuerdo con dichos grados, en nuestro trabajo de campo hemos encontrado prácticas diferenciadas dentro de un mismo contexto territorial. Por ejemplo, en el entorno de Hornuez, en varios pueblos nos contaron que en ocasiones de sequía se llevaban a cabo

rogativas especiales en cada pueblo y, si la sequía era persistente y generalizada, se pasaba a realizar una rogativa especial comunitaria al santuario de Hornuez. Lo mismo ocurre en el entorno de Caballar, donde en diversos pueblos nos contaron que en casos de sequía llevaban a cabo rogativas locales para pedir agua y que, solo si la sequía era muy severa, se juntaban todos los pueblos en Caballar para llevar a cabo las referidas Mojadas.

En relación con esta gradación, de hecho, los registros históricos acerca de las rogativas celebradas en distintos marcos territoriales han sido utilizados en los estudios de historia de la climatología para deducir cuándo hubo temporadas de sequía, clasificando la severidad de la sequía de acuerdo con el tipo de prácticas realizadas.

En concreto, como muestra el CUADRO 4.1, en el caso del área noreste peninsular, la gradación ha sido articulada en torno a cinco niveles.

Un elemento determinante en la utilización y potencialidad de las rogativas como herramienta de análisis paleoclimático es el hecho de que, además de estar registradas en documentos fiables y bien datados, las situaciones de anomalía climática prolongada podían ser incluso caracterizadas en su intensidad según el formato o tipo de ceremonia que llegaba a realizarse. En el caso de las sequías, el despliegue de rogativas que llega a producirse contempla hasta cinco niveles, perfectamente identificables y, además, con un esquema apenas invariable entre los diferentes puntos o localidades estudiadas (Martín Vide y Barriendos, 1995):

Nivel I: Nivel simplemente preventivo. Era un acto dentro de las iglesias, consistente en simples rezos u oraciones al terminar las misas.

Nivel II: Nivel medio. Era un acto también dentro de las iglesias, consistente en la exposición de reliquias o imágenes en un lugar prominente, como altares o mediante un recorrido por la iglesia o un claustro.

Nivel III: Nivel severo. Era ya un acto público fuera de la iglesia aunque dentro de la población. Consistía en procesiones públicas por las principales calles de la población, con reliquias e imágenes de santos. Podía realizarse una sola procesión o una tanda preestablecida de varias de ellas a diferentes iglesias y conventos.

Nivel IV: Nivel grave. Era un acto público aún dentro de la población. Consistía en inmersiones en agua de reliquias o imágenes de advocaciones de especial veneración. Las inmersiones se prohibieron en 1619 por el deterioro que provocaban en las reliquias y fue sustituido por actos de similar solemnidad, como misas generales de difuntos o exposiciones del Santísimo Sacramento.

Nivel V: Nivel crítico. Consistía en peregrinaciones que se realizaban fuera de la población. Se enviaban peregrinos a santuarios de especial veneración.

Autor	Zona	Nivel	Tipo de Rogativa <i>pro pluviam</i>
Couchoud y Sánchez Ferlosio (1965)	Cuenca del Segura	I	Rogativas públicas
		II	Colecta <i>pro pluvia</i> en misas (benditas Ánimas del Purgatorio)
		III	Exposición del intercesor (Nuestra Señora de las Lágrimas), Leche Virginal de María Santísima y Lignum Crucis
		IV	Procesión del intercesor (Virgen de Arrixaca, de la Fuensanta y N. P. Jesús)
Martín-Vide y Barrientos (1995)	NE peninsular	I	Rogativas simples: letanías, colectas, gozos, etc.
		II	Exposición de reliquias e imágenes en el altar de las iglesias
		III	Procesión con reliquias e imágenes por la población
		IV	Inmersión de reliquias e imágenes en agua/exposición del Santísimo Sacramento
		V	Peregrinación a centros religiosos lejanos
Zamora (2000)	SE peninsular	I	Rogativas públicas
		II	Colecta <i>pro pluvia</i> en misa
		III	Exposición del intercesor (Virgen María patrona o Jesús Nazareno)
		IV	Procesión del Intercesor
Romero y Mayer (2002)	Canarias	I	Celebración de “misas del agua” y actos de penitencia y plegarias
		II	Procesión con los santos de la ciudad, trasladándose de lugar
		III	Procesión general con los santos de la ciudad, de los pueblos y de la Patrona insular
Vicente-Serrano y Cuadrat (2007)	Centro del Valle del Ebro	1	Petición a la Iglesia
		2	Exposición del intercesor
		3	Misas y procesiones con el intercesor en la iglesia
		4	Procesiones con el intercesor fuera de la iglesia
		5	Peregrinación al intercesor de otra iglesia o santuario

CUADRO 4.1: Niveles de rogativa por regiones de España según diferentes autores (Fuente: Catálogo y publicación de sequías históricas, 2013, 53-54)

ción. En estos santuarios, solían agruparse para las rogativas peregrinos de aquellas procedencias en las que el problema ambiental estuviera incidiendo negativamente. En los correspondientes registros documentales de entrada de peregrinos, en consecuencia, además de la duración e intensidad de un episodio climático anómalo se podría caracterizar su incidencia geográfica (Barrientos, 1999).

De acuerdo con esta gradación las rogativas habituales celebradas en la provincia de Segovia en situaciones de sequía responderían a un nivel III –o severo–, mientras que las Mojadas de Caballar responderían ya en un nivel IV –o grave– de sequía.

Al igual que las rogativas fueron progresivamente desapareciendo en torno a los años setenta, tal y como expusimos anteriormente, las rogativas especiales en ocasiones de carestía de agua también han ido cayendo en desuso. Hablaremos de ello también a lo largo de los siguientes capítulos.

Por último, si bien a lo largo de nuestro estudio documentamos una serie de cantos vinculados al entramado sociocultural de las prácticas propiciatorias, la mayoría de ellos nos fueron referidos en relación con prácticas propiciatorias específicas de petición de lluvias. Muchos de ellos presentan, de hecho, temática propiciatoria e incluso peticiones explícitas de agua.

Agua te pedimos
Jesús adorable
Para que los trigos
Lleguen a granarse

[A. T.P.(2) Valdevarnés]

Así, en los siguientes capítulos, dichos cantos serán presentados a lo largo de la exposición de las prácticas, así como las referencias documentadas al respecto de los mismos, que posteriormente serán estudiadas y analizadas en tanto que expresiones de la cultura.

DÍAS DE ROGATIVAS

LETANÍAS MAYORES Y MENORES

EN LA PROCESIÓN

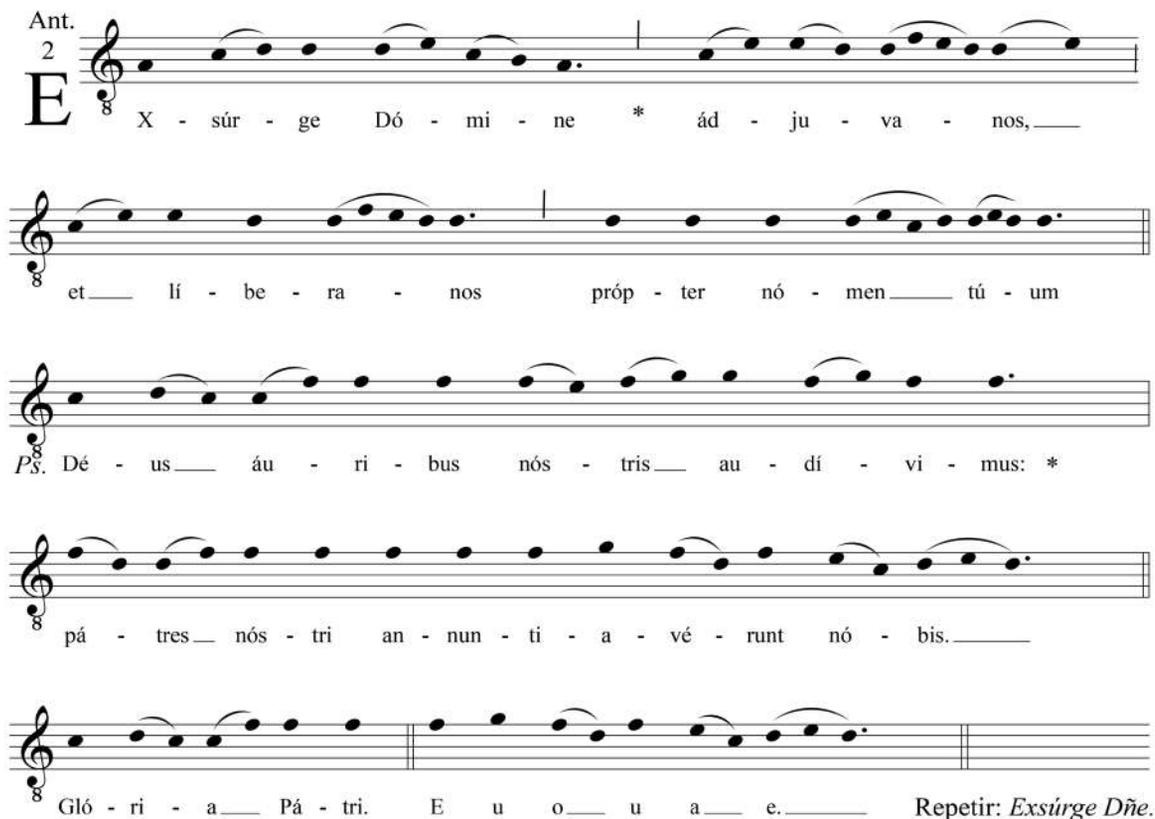
(Liber Usualis, 1961, 835-840)

Transcripción: Juan Delgado

Antes de la procesión, el coro canta, de pie:

Ant.

E

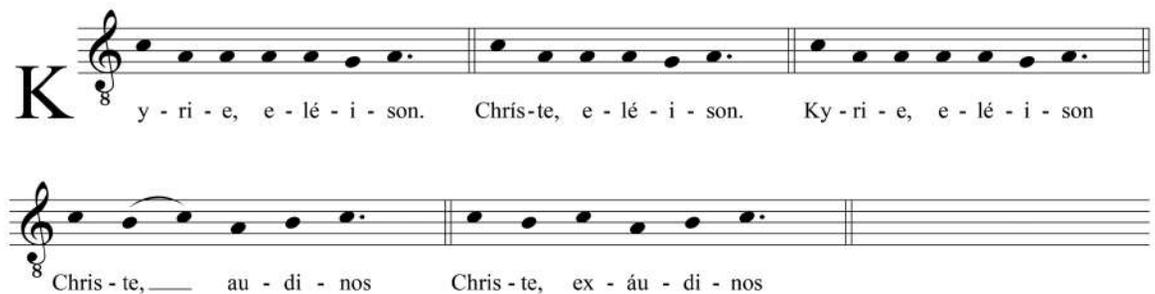


X - súr - ge Dó - mi - ne * ád - ju - va - nos, et lí - be - ra - nos próp - ter nó - men tú - um

P.S. Dé - us áu - ri - bus nós - tris au - dí - vi - mus: * pá - tres nós - tri an - nun - ti - a - vé - runt nó - bis. Gló - ri - a Pá - tri. E u o u a e. Repetir: *Exsúrge Dñe.*

Luego dos cantores, arrodillados ante el Altar, comienzan la Letanía. Cada invocación se duplica, salvo que la Procesión no pueda tener lugar.

K



y - ri - e, e - lé - i - son. Chris - te, e - lé - i - son. Ky - ri - e, e - lé - i - son

Chris - te, au - di - nos Chris - te, ex - áu - di - nos



8 Pá - ter de - caé - lis, De - us, mi - se - ré - re nó - bis.
 Fí - li Red - émp - tor mun - di Dé - us, mi - se - ré - re nó - bis.
 Spí - ri - tus Sán - cte Dé - us, mi - se - ré - re nó - bis.
 Sán - cta Tri - ni - tas ú - nus Dé - us, mi - se - ré - re nó - bis.



8 Sán - cta Ma - rí - a, ó - ra *pro* nó - bis.

Aquí todos se levantan y la Procesión comienza sin interrupción en el canto de la Letanía.



8 Sán - cta Dé - i Gé - ni - trix, ó - ra *pro* nó - bis.
 Sán - cta Vir - go vír - gi - num, ó - ra *pro* nó - bis.
 Sán - cte Mí - cha - el, ó - ra *pro* nó - bis.
 Sán - cte Gá - bri - el, ó - ra *pro* nó - bis.
 Sán - cte Rá - pha - el, ó - ra *pro* nó - bis.



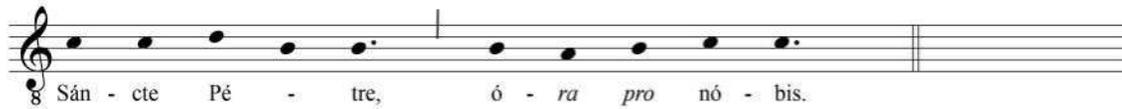
8 Om - nes sán - cti An - ge - li et Ar - chán - ge - li, o - rá - te *pro* nó - bis.
 Om - nes sán - cti bea - tó - rum Spirít - tuum ór - di - nes, o - rá - te *pro* nó - bis.



8 Sán - cte Jo - án - nes Bap - tis - ta, ó - ra *pro* nó - bis.
 Sán - cte Jó - seph, ó - ra *pro* nó - bis.



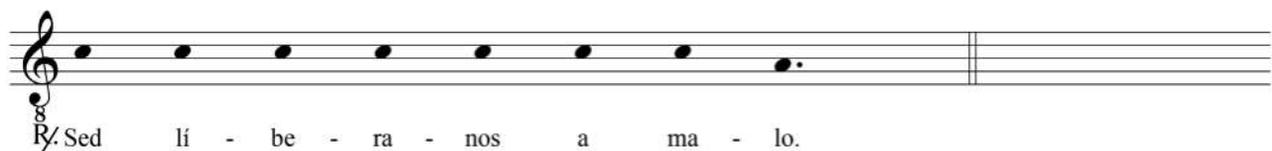
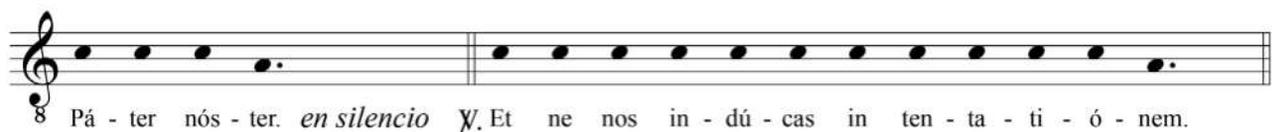
8 Om - nes sán - cti Pa - tri - ár - chae et Pro - phé - tae, o - rá - te *pro* nó - bis.



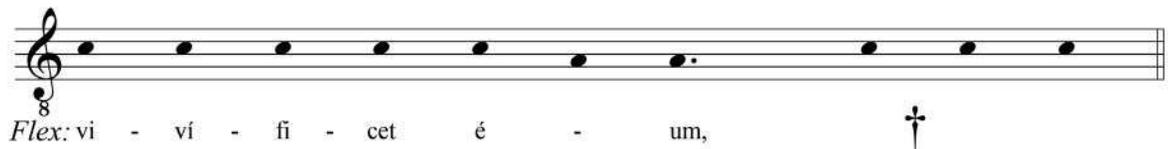
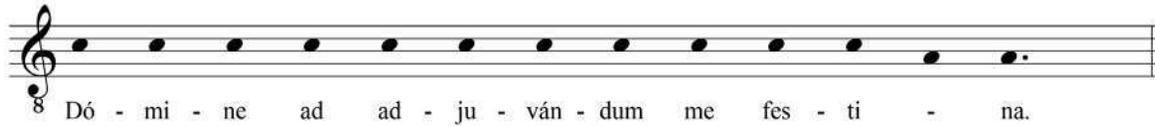
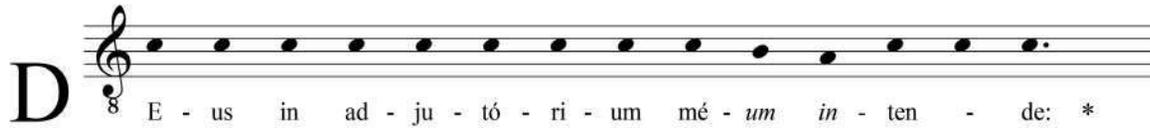
Sáncte Páule,	óra.	Sáncte Silvéster,	óra.
Sáncte Andréa,	óra.	Sáncte Gregóri,	óra.
Sáncte Jacóbe,	óra.	Sáncte Ambrósi,	óra.
Sáncte Joáñnes,	óra.	Sáncte Augustíne,	óra.
Sáncte Thóma,	óra.	Sáncte Hierónyme,	óra.
Sáncte Jacóbe,	óra.	Sáncte Martíne,	óra.
Sáncte Philippe,	óra.	Sáncte Nicoláe,	óra.
Sáncte Bartholomaée,	óra.	Omnes sáncti Pontífices et Confessóres,	orate.
Sáncte Matthaée,	óra.	Omnes sáncti Doctóres,	orate.
Sáncte Simon,	óra.	Sáncte Antóni,	óra.
Sáncte Thaddaée,	óra.	Sáncte Benedicte,	óra.
Sáncte Matthia,	óra.	Sáncte Bernárde,	óra.
Sáncte Bárnaba,	óra.	Sáncte Domínice,	óra.
Sáncte Lúca,	óra.	Sáncte Francisce,	óra.
Sáncte Márce,	óra.	Omnes sáncti Sacerdótes et Levítæ,	orate.
Omnes sáncti Apóstoli et Evangelistæ,	orate.	Omnes sáncti Mónachi et Eremítæ,	orate.
Omnes sáncti Discípuli Dómini,	orate.	Sáncta María Magdaléna,	óra.
Omnes sáncti Innocéntes,	orate.	Sáncta Agatha,	óra.
Sáncte Stéphane,	óra.	Sáncta Lúcia,	óra.
Sáncte Lauréti,	óra.	Sáncta Agnes,	óra.
Sáncte Vincéti,	óra.	Sáncta Caecília,	óra.
Sáncti Fabiáne et Sebastiáne,	orate.	Sáncta Catharina,	óra.
Sáncti Joáñnes et Páule,	orate.	Sáncta Anastásia,	óra.
Sáncti Cósma et Damiáne,	orate.	Omnes sánctæ Vírgines et Viduæ,	orate.
Sáncti Gervási et Protási,	orate.	Omnes Sáncti et Sánctæ Déi	
Omnes sáncti Mártires,	orate.	intercedíte <i>por</i> nóbis.	



Ab <i>ómn</i> i peccáto,	libera nos Dómine.
Ab <i>ira</i> túa,	libera nos Dómine.
A subitánea et <i>improvisa</i> mórte,	libera nos Dómine.
Ab insídiis <i>diá</i> boli,	libera nos Dómine.
Ab <i>ira</i> , et ódio, et <i>ómn</i> i mála voluntáte,	libera nos Dómine.
A spíritu fornicatiónis,	libera nos Dómine.
A fúlgure et <i>tempestá</i> te,	libera nos Dómine.
A flagéllo <i>terraemó</i> tus,	libera nos Dómine.
A péste, <i>fá</i> me, et bélllo,	libera nos Dómine.
A mórte <i>perpét</i> ua,	libera nos Dómine.
Per mystérium sánctæ incarnatiónis túæ,	libera nos Dómine.
Per <i>advéntum</i> túum,	libera nos Dómine.
Per <i>nativitátem</i> túam,	libera nos Dómine.
Per baptísmum et sánctum <i>jejúntum</i> túum,	libera nos Dómine.
Per <i>crucem</i> et <i>passiónem</i> túam,	libera nos Dómine.
Per mórtem et <i>sepultúram</i> túam,	libera nos Dómine.
Per sánctam <i>resurrecciónem</i> túam,	libera nos Dómine.
Per admirábilem <i>ascensiónem</i> túam,	libera nos Dómine.
Per <i>advéntum</i> Spírítus Sáncti <i>Parácliti</i> ,	libera nos Dómine.
In die <i>judicii</i> ,	libera nos Dómine.



Salmo 69.



2. Confundántur et *revereántur*, * qui quaérunt ánimam méam.
3. Avertántur retrórsu(m), et erabéscant, * qui vólunt míhi mála.
4. Avertántur statim enzteseéntes, * qui dícunt míhi : Euge, éuge.
5. Exsúltent et laeténtur in te *ómnēs* qui quaérunt te : * et dícant semper : Magnificétur Dóminus : qui díligunt salutáre túum.
6. Ego vero egénus et páuper sum : * Déus ádjuva me.
7. Adjútor méus et liberátor *méus* és tu : * Dómine ne moréris.
8. Glória Patri, et Filio, * et Spíritui Sáncto.
9. Sicut érat in princípío, et *nunc*, et sémper, * et in saécula saeculórum. Amen.

- ℣. Sálvos fac sérvos tuos. ℞. Déus méus sperántes in te.
 ℣. Esto nóbis Dómine túrris fortitúdinis. ℞. A facie inimici
 ℣. Níhil proficiat inimícus in nóbis. ℞. Et filius iniquitátis non appónat nocére nóbis.
 ℣. Dómine non secúndum peccáta nóstra fácias nóbis.
 ℞. Neque secúndum iniquitátes nóstras retribuas nóbis.
 ℣. Oremus pro Pontífice nóstro N.
 ℞. Dóminus consérvet éum, et vivíficet éum, † et beátum fáciat *éum*
in térra, * et non trádat éum in ánimam inimicórum éjus.
 ℣. Orémus pro benefactóribus nóstris.
 ℞. Retribuére dignáre Dómine, † ómnibus nóbis bóna faciéntibus
 propter *nómen* túum, * vitam aetérnam. Amen.
 ℣. Orémus pro fidélibus defúnctis.
 ℞. Réquiem aetérnam dóna *éis* Dómine, * et lux perpétua lúceat *éis*.
 ℣. Requiéscant in páce. ℞. Amen.
 ℣. Pro frátribus nóstris abséntibus.
 ℞. Sálvos fac *sérvos* tuos, * Déus méus, sperántes in té.
 ℣. Mítte *éis* Dómine auxiliu(m) de sáncto. ℞. Et de Sión tuére *éos*.
 ℣. Dómine exáudi oratióne(m) méam. ℞. Et clámor méus ad te véniat.
 ℣. Dóminus vobíscum. ℞. Et cum spíritu túo.

Orémus

DEus, cui próprium est miseréri semper et párcere : † súscipe deprecatióem nóstram; ut nos, et omnes fámulos tuos, quos delictórum caténa constríngit, * miserátio tuae pietátis cleménte absólvat.

EXáudi, quaésumus, Dómine, súpplicum preces : † et confiténtium tibi parce peccátis; * ut páriter nóbis indulgéntiam tríbuas beníguset pacem.

Ineffábilem nóbis, Dómine, misericórdiam tuam cleménte osténde: † ut simul nos et a peccátis ómnibus éxuas; * et a poenis, quas pro his merémur, erípias.

DEus, qui culpa offénderis, paeniténtia placaris : † preces pópuli tui supplicantis propítius réspice; * et flagélla tuae iracúndiae, quae pro peccátis nostris merémur, avérte.

OMnípotens sempitérne Deus, miserére fámulo tuo Pontífici nostro *N.* : † et dírige eum secúndum tuam cleméntiam in viam salútis aetérnae; * ut, te donánte, tibi plácita cupiat, et tota virtúte perficiat.

DEus, a quo sáncta desidéria, recta consília, et justa sunt ópera : † da servis tuis illam, quam mundus dare non potest, pacem; * ut et corda nostra mandátistuis dédita, et hóstium subláta formídine, témpora sint tua protectióne tranquilla.

URe igne Sancti Spíritus renes nostros et cor nostrum Dómine : † ut tibi casto córpore serviámus,* et mundo corde placeámus.

Fidélium Déus ómnium Cónditor et Redémptor, animábus famulórum famularúmque tuárum remissionem cunctórum tríbue peccatórum : † ut indulgéntiam, quam semper optavérunt, * piis supplicatióibus consequantur.

Actiões nostras, quaésumus Dómine, aspirándo praéveni, et adjuvándo proséquare : † ut cuncta nostra orátio et operátio a te semper incípiat, * et per te coepta finiátur.

OMnípotens sempitérne Deus, qui vivórum domináris simul et mortuórum, omniúmque miseréris, quos tuos fide et ópere futúros esse praenóscis : † te súpplices exorámus; ut pro quibus effúndere preces decrevímus, quosque vel praesens saéculum adhuc in carne rétinet, vel futúrum jam exútos córpore suscepit, * intercedéntibus ómnibus Sanctis tuis, pietátis tuae cleméntia, ómnium delictórum suórum véniam consequántur. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fílium tuum : † qui tecum vivit et regnat in unitáte Spíritus Sancti Deus, * per ómnia saécula saeculórum.

R̄. Amen.

℣. Dóminus vobíscum. R̄. Et cum spíritu túo.

℣. Exáudiat nos omnipotens et miséricors Dóminus. R̄. Amen.

℣. Et fidélium ánimae per misericórdiam. Déi requiéscant in pace. R̄. Amen.

5. Prácticas propiciatorias en la Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo

5.1. Introducción a la C.V.T. de Maderuelo: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

En este capítulo nos ocuparemos de una serie de pueblos de la zona noreste de la provincia de Segovia. Dichos pueblos han sido agrupados en torno a la demarcación histórica de la Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo.

Concretamente, se trata de los siguientes municipios y pedanías¹²:

Maderuelo –Villa y Capital de la Comunidad– (y *Aldihuela*, *Linares del Arroyo*¹³ y *Valdeconejos*), Alconada de Maderuelo [Arconada de Suso] (y Alconadilla [Arconada de Yuso] y *Ventosilla*), Aldealengua de Santa María (y *Valdelperal*), Campo de San Pedro [Santa María del Campo y Campo de Maderuelo] (y Fuentemizarra, Valdevarnés y *Villamayor*), Carabias¹⁴, Cedillo de la Torre, Cilleruelo de San Mamés, Moral de Hornuez (y *Hornuez*¹⁵) y Riaguas de San Bartolomé (y *Briongos*).

La Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo es una de las zonas de la provincia que más ha sufrido la despoblación durante el siglo XX.

Como puede observarse en el gráfico de la FIGURA 5.2, a partir de la década de los años cincuenta, el descenso de la población ha sido constante, llegando a tener en la actualidad menos del 30 % de la población que tenía a principios del siglo XX.

La actividad principal de estas localidades ha sido tradicionalmente la agricultura y de forma secundaria la ganadería. Aproximadamente las tres cuartas partes de las tierras disponibles son aptas para el cultivo, principalmente de cereales y abun-



Campos de cultivo de cereal (Fuentemizarra)

dando la cebada. Respecto al ganado, predomina el ovino, que aprovecha las tierras en barbecho como pastos.

Las actividades agrícolas y ganaderas de esta zona se han visto en gran medida modificadas a finales del siglo XX. En ello no solo han afectado procesos de tipo general como la evolución de las técnicas agrarias, sino que también desempeña un papel muy importante un poderoso factor local, que es la creación del embalse del río Riaza en 1965. Esta construcción ha marcado un punto de inflexión en las actividades campesinas de la zona, dado que provoca que los aportes de agua del río sean anormales, llegando a máximos en verano y no en primavera, como sería natural. Esta alteración ecológica ha provocado cambios en la fauna y flora, así como inundaciones de los campos de pasto y dehesas, que han influido negativamente en la agricultura y ganadería. Por contraposición, con el embalse se ha conseguido compensar los años más secos con los más lluviosos, y apaciguar así el efecto de la sequía. En este sentido, la construcción del embalse supone un factor local adicional que puede haber contribuido al declive de las prácticas propiciatorias en esta zona.

5.2. El eje cultural de Hornuez

La romería de Hornuez

El eje cultural en torno al cual se articulan estos pueblos es el santuario de Nuestra Señora del Milagro de Hornuez, situado en el seno de un enebro a solo dos kilómetros de la población

¹² Se indican seguidamente los municipios pertenecientes a la comunidad y, a continuación de los mismos y entre paréntesis, las pedanías correspondientes a cada municipio. Así mismo, se indican con letra cursiva los despoblados y, entre corchetes, los nombres históricos de algunas de las poblaciones, dado que encontraremos referencias a ellos más adelante. Esta misma sistemática se utilizará en capítulos posteriores.

¹³ Desaparecido por la construcción del embalse de Linares.

¹⁴ Hasta 2016, pedanía del municipio de Pradales, que estaba dividido entre tres comunidades de villa y tierra: Carabias [C.V.T. Maderuelo], Ciruelos [C.V.T. Sepúlveda] y Pradales [C.V.T. Montejo].

¹⁵ Desaparecido, donde se sitúa el santuario de Nuestra Señora de Hornuez.

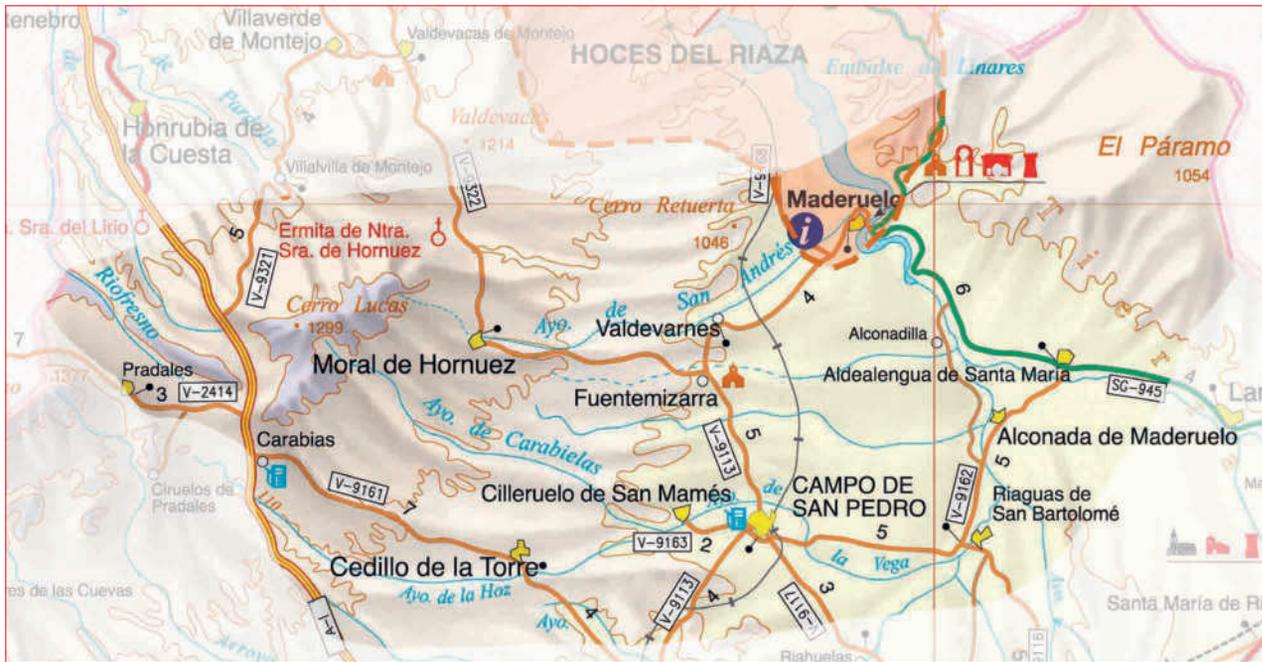


FIGURA 5.1: Delimitación aproximada de la Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

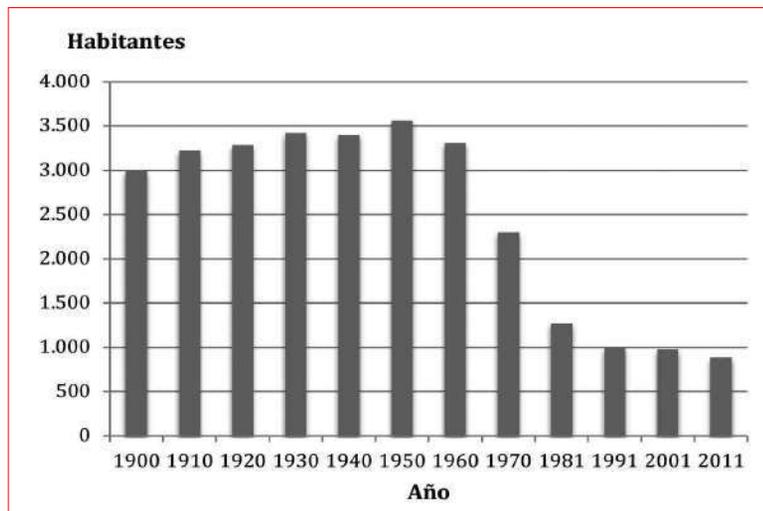


FIGURA 5.2: Censo histórico del área de Maderuelo (Fuente: INE.es)

de Moral de Hornuez. La ermita fue construida en el lugar en el que, según narra la leyenda, la Virgen fue encontrada en lo alto de un enebro por unos pastores trashumantes.

Realmente, este episodio supondría una segunda aparición de la Virgen. Según la narrativa comarcal, en el lugar donde actualmente se encuentra el santuario, antiguamente existió un pueblo llamado Hornuez, cabeza de El Moral y otros pueblos actualmente desaparecidos. Y en tiempos de la invasión agarena, los vecinos de Hornuez decidieron ocultar la imagen de la Virgen con objeto de protegerla de posibles profanaciones. Así, años más adelante, en consonancia con el relato de la aparición de muchas otras vírgenes en Castilla, la Virgen de Hornuez

se presentó ante un grupo de pastores. Según el relato, estos la encontraron en lo alto de un enebro, donde supuestamente habría sido ocultada por los antiguos moradores del pueblo desaparecido de Hornuez. La fecha de la aparición data de un 28 de mayo. Inicialmente se habló de un año concreto, a saber, el de 1246, aunque dicha determinación resistió mal al análisis histórico. Así pues, progresivamente fue perdiendo peso la determinación del año específico y el relato comarcal pasó a hablar de un 28 de mayo de un año inespecífico.

La referencia a 1246 fue establecida por un personaje muy relevante en el contexto de la historia comarcal, don Andrés de Cabil-do Barahona, párroco de Campo de San Pedro fallecido en 1697.



Santuario de Nuestra Señora de Hornuez

Según la leyenda local, don Andrés de Cabildo iba todos los días a visitar a la Virgen de Hornuez. Un día en que nevaba mucho, el párroco «se acobardó» a medio camino y se dio la vuelta. Al día siguiente, cuando volvió a la ermita, se encontró a la Virgen de espaldas. Esta pequeña historia hace referencia a la imagen que de don Andrés tienen nuestros informantes locales como un gran promotor de la adoración a la Virgen de Hornuez, a través de su personal rendición de culto y otras actitudes mantenidas en vida. Desde luego, esto concuerda con el hecho de que don Andrés de Cabildo escribiese una *Historia manuscrita de la Virgen*, según refiere José Preciado en su *Novena y noticia histórica de Nuestra Señora del milagro de Hornuez*, reeditada varias veces. El texto de don Andrés de Cabildo, junto con otros documentos, se conservaba en archivo hasta 1925. En aquel año, don Félix Díez, párroco de Bercimuel, se propuso escribir una breve historia de Hornuez y, para ello, sacó la documentación del archivo. El párroco falleció poco después de finalizar la guerra civil española y, con él, se perdieron estos documentos. No obstante, a través del texto de José Preciado, nos ha llegado el dato de que don Andrés de Cabildo indicaba en su manuscrito que la Virgen se apareció a los pastores concretamente el 28 de mayo de 1246. Sin embargo, José Preciado relaciona aquella época también con el reinado de don Alfonso I de Aragón (c. 1073-1134). El desajuste entre ambas fechas es evidente, de modo que no parece extraño que la puntualización del año no haya tenido el mismo peso en el imaginario popular que el día y el mes en que según la leyenda se apareció la Virgen.

Además, la leyenda de la aparición de la Virgen a los pastores desempeña el papel de narrativa cultural justificadora de la celebración de una fiesta en honor a la Virgen de Hornuez. Se trata de una fiesta que todos los años se celebraba el día 28 de mayo. Por ello, lo importante en la narrativa es la fijación de dicho día y mes, y no tanto el año preciso de la aparición de la Virgen. La fiesta de la Virgen de Hornuez ha sido tradicionalmente una celebración a la que acudían todos los pueblos de la C.V.T. de Maderuelo, así como vecinos procedentes de las comunidades cercanas. El relato del ambiente cívico de dicha celebración que en 1947 ofrece Enrique Gutiérrez en su libro *Reseña Histórica y Novena a Nuestra Señora de Hornuez* no tiene desperdicio:

En el aspecto profano tienen encanto especial. Situado Hornuez a dos kilómetros del pueblo en terreno suavemente quebrado, el ambiente es de castiza ro-



Enebral de Hornuez (Santuario de Hornuez)

mería. Amplia explanada de graciosa hondonada cubierta de añosos enebros con suelo tapizado de césped; agua clara y abundante, que mana muy cerca de la ermita; pinares de olor confortante al Noroeste; el escenario majestuoso de la mole granítica del Somosierra al Sur; la arboleda y los huertos del pueblo que se extienden vallejo arriba hacia el monte de encinas; la época, en fin, placentera de mayo y septiembre, con sus mañanas rosadas y tibias tardes, todo contribuye a realzar los atractivos de las fiestas.

Ya de víspera van llegando pequeñas caravanas, algunas de tierras de Soria y de Valladolid, y pasan vehículos cargados de mercancías que, distribuidas en rústicos tenderetes, dan vistosidad y animación a la romería. Hay quien tiene ya lugar tradicional de sus antepasados; otros se disputan el lugar donde han de colocar su tienda provisional.

Es también Hornuez lugar de citas, donde vienen a reconocerse antiguas amistades. Ora es el soldado que, desde que salió de África o de Barcelona, no ha visto a su compañero y se han citado para verse en la romería; ora es el criado que, después de haber servido varios años en la misma casa, anhela saludar a sus recordados amos; ora serán hermanos o familiares que, separados por las circunstancias sociales de la vida, se convidan a una comida a la sombra de los copudos enebros del monte; ora serán también los que, mirando a un porvenir próximo, ansían estrechar sus castos amores muy cerca de la Virgen.

Ni deja de haber, de tiempo inmemorial, los tradicionales fuegos artificiales en plena pradera. Diría también dos palabras del son de la dulzaina si el antiguo baile suelto castellano, tan típico en la romería, no hubiera cedido vergonzosamente el paso al gusto pervertido y extranjero de otras danzas tan en pugna con la austeridad castellana [...] (Gutiérrez, 1947, 24-25).

De acuerdo con este relato de mediados del siglo XX, la celebración de la fiesta de Hornuez del 28 de mayo ha tenido tradicionalmente carácter de romería. De hecho, comúnmente se

refiere a esta fiesta como la «Romería de Hornuez». Este carácter de romería hace pensar en otras fiestas históricas celebradas en el campo en torno a este mismo momento del año. Nótese que la fecha del 28 de mayo no es una fecha novedosa en el ámbito de las narrativas culturales vinculadas a prácticas propiciatorias en la tradición occidental. Como se comentó en su momento, el 29 de mayo era la fecha en que en la Antigua Roma se celebraban las denominadas Ambarvalias, fiestas en el campo en homenaje a la diosa Ceres. No solo la romería de Hornuez se celebra en el mismo momento prominente dentro del desarrollo del ciclo anual, sino que, además, muchos aspectos relacionados con su carácter festivo recuerdan a las mencionadas Ambarvalias.

En nuestro trabajo de campo, los informantes entrevistados en diferentes localidades de la C.V.T. de Maderuelo, coinciden en el relato de las romerías como una fiesta grande en la que los vecinos iban desde cada pueblo hasta el santuario en rogativa. Con ello refieren a que tradicionalmente todo el pueblo se desplazaba en procesión hasta el santuario para la celebración de la romería, utilizando los recursos de los que dispusiesen y en función de la distancia del pueblo al santuario. Así, cuentan que era habitual que llegasen remolques y tractores cargados de gente desde los pueblos más alejados. Desde los más cercanos, los vecinos iban caminando, en rogativa, recitando las letanías de los santos. En Campo de San Pedro nos hablaron de que era frecuente ver llegar carros tirados por machos y adornados con flores. Y en Maderuelo, una vecina nos contó que desde allí tradicionalmente se iba con los burros hasta el santuario de Hornuez el día de la romería, aunque actualmente ya se va en coche. Por lo general, en la mayoría de los pueblos que asisten a la romería, se ha perdido la tradición de ir en rogativa hasta el santuario. La excepción es El Moral, situado a dos kilómetros de la ermita, desde donde se sigue yendo en procesión hasta la misma. Sin embargo, un vecino de El Moral nos expresó su rechazo a esta práctica en los tiempos actuales argumentando que antes iba por el camino todo el pueblo, pero ahora van muy pocos, caminando por el arcén de la carretera y «poniéndose en peligro».

Con respecto a la fecha de la celebración de la romería, aunque la fiesta inicialmente se celebraba el 28 de mayo, progresivamente se fue desplazando al último fin de semana de mayo. Este tipo de desplazamiento ha sido habitual en aras del mantenimiento de las tradiciones culturales en el paso de los calendarios propios de las sociedades agrícolas y ganaderas, marcadas por el ciclo anual de las labores del campo, a los horarios de trabajo semanales propios de las sociedades urbanas y las actividades en el entorno de la industria y el sector servicios.

La romería de Hornuez consistía en la celebración de una misa, tras la cual comenzaba la comida. Según narran los informantes, la comida era llevada desde cada pueblo por los vecinos. También cuentan, en consonancia con lo relatado en el fragmento citado anteriormente, que cada pueblo tenía un lugar en la pradera, que siempre era el mismo de año en año. Allí se juntaban a comer tras la misa.

Como también relata el texto de Gutiérrez, la romería suponía un lugar para el encuentro social, en el que se producían todo tipo de situaciones. Así, se reencontraban personas que llevaban tiempo sin verse, se conocían los jóvenes de los diferentes pueblos surgiendo nuevas relaciones –y entre ellas, muchas parejas–, e incluso tenían lugar diversos desencuentros y enfrentamientos personales.

La concurrencia de feriantes con sus puestos y el uso de fuegos artificiales reincide sobre el carácter festivo de la romería. Así mismo, el toque de dulzaina y el baile suelto a los que refiere Gutiérrez remiten a dicho carácter festivo. Sin embargo, el comentario que añade al final del fragmento citado en referencia a la incursión de nuevas músicas y bailes apunta ya una crítica a los cambios sociales recurrente en nuestra experiencia de campo. Un vecino de El Moral que encontramos sentado a las puertas del santuario de la Virgen de Hornuez, al hablarnos de la romería nos dijo que en los últimos años «más de la mitad no saben ni a lo que vienen, a una merendola» y que ahora «los pueblos tienen su juerga, más que rogativa». Así, si bien todos los pueblos siguen acudiendo a la romería, las narrativas culturales tradicionales van perdiendo presencia. En el análisis *emic* de la transformación de las prácticas socioculturales, esta pérdida de presencia de las narrativas religiosas se interpreta como una tendencia a la exaltación del carácter festivo de la romería. Sin embargo, desde un punto de vista *etic*, más bien cabe hablar de transformaciones en las prácticas que contribuyen a mantener la tradición adaptándola a los cambios socioculturales, y el cambio de las narrativas ha de ser interpretado así mismo como fruto de dichos cambios socioculturales. Así, si los jóvenes que acuden a la romería, en lugar de los tradicionales bailes sueltos castellanos, bailan las canciones de moda de la «música popular urbana», ha de entenderse desde el punto de vista antropológico como un modo de conservación de la tradición de celebrar la romería adaptándola a los códigos culturales actuales. Lo mismo cabría decir del paso de los burros y los tractores a la asistencia a la romería transportándose en coches, así como de la disminución de la concurrencia en las procesiones a pie.

En definitiva, el cambio en las narrativas culturales vinculadas a este tipo de práctica, en concordancia con los cambios socioculturales, parece más que natural teniendo en cuenta la antigüedad de este tipo de ritos de celebración de la primavera en el campo, como evidencia la similitud entre esta romería de Hornuez y las antiguas Ambarvalias romanas.

Las prácticas propiciatorias comunitarias de la Concordia de Hornuez

Como puede deducirse de lo anterior, el santuario de Nuestra Señora del Milagro de Hornuez históricamente ha supuesto un importantísimo núcleo de unión cultural para la C.V.T. de Maderuelo. Esto se debe a que los pueblos que integran dicha comunidad han adoptado como patrona común a la Virgen de Hornuez, como manifiesta la celebración de la romería. Pero, más en particular, se debe al hecho de que históricamente dichos pueblos han recurrido también a esta Virgen en casos de necesidad contra sequías, enfermedades y otras dificultades. Así, en torno a la Virgen de Hornuez y su santuario se ha construido una práctica propiciatoria muy particular a modo de herramienta cultural mediante la que tratar de aplacar los problemas comunales de esta región.

De manera llamativa, los primeros textos que reflejan estas prácticas propiciatorias relativas a la Virgen de Hornuez son de finales del siglo XVII, época en la que, como se ha indicado anteriormente, vivió el párroco de Campo de San Pedro, don Andrés de Cabildo Barahona, que tan vinculado a la popularización del culto a esta Virgen está en la memoria de algunos de nuestros informantes de Campo de San Pedro.



Nuestra Señora del Milagro de Hornuez
(Santuario de Hornuez)

Así, el Archivo Municipal de Maderuelo registra un documento de 1691 en el que se autoriza la realización de una petición de lluvia a la Virgen de Hornuez.

Nos el liz^{do} Dn Francisco Corchado, Abogado de los reales Consexos, Prov^{or} y Vic^o Gen^l de la Ziudad de Seg^a y su Obpdo por el Yll^{mo} y R^{mo} Dⁿ fr Fernando de Guzman, por la Grazia de Dios y de la S^{ta} Sede app^{ca} Obpo de el dho Obpdo de el Consexo de su Mag^{da} &^a Constandonos que a la milagrosa Ymajen de nra s^{ra} con el titulo de Hornuez, que en el interin que se reedifica su santuario esta en la yglesia Parrochial de El Moral, El cura y alcaldes y Vezinos de el, por la grande necesidad de agua para la cosecha de frutos, tienen determinado (mediante nuestro beneplazito y Liz^a) colocarla en diferente altar de el en que oy se alla Su Mag^d, tenerla en nobena, y sacarla en prozess^{on} por el termino de el dho Lugar, concurriendo a ella los Curas y demas Ministros de las iglesias, Vez^s y moradores de los Lugares y Villas de la jurisdiccion de la de Maderuelo, y quienes mas hubieren voluntad, con las Cruces, Pendones y otras insignias de dhas yglesias; y para ello nos han pedido dha Liz^a, Y nos teniendolo por bien, *autoritate ordinaria*, concedemos la que se requiere, para que se pueda colocar dha Milagrosa Ymajen, tenerla en

nobena, y al fin sacarla en prozess^{on} Por el termino de el dho Lugar de el Moral, con concurrencia de los Curas y demas ministros de las yglesias de los Lugares y Villas de la Xursid^{on} de la referida de Maderuelo, sus Vez^s y moradores y otros ualesquiera que deboz^{on} tubieren, llevando las Cruces y Pendones y otras insignias de dhas yglesias, Y sus Cofradias, todo con la mayor dezenzia que se pueda, mucha paz y Vnion, y no dissens^{on} alguna en razon de Puestos ni otra Cosa, atendiendo Solo al serv^o de Dios nro s^{or}, para que se consiga mediante ello, el fin a que se haze dha Colocaz^{on}, nobena y proz^{on}, Sobre que les encargamos la conziencia fho en Segovia a doze de mayo de mil seisz^{os} y nob^{ta} y uno

La forma que se a de guardar Los puestos en la prozess^{on} es esta:

La Villa de Maderuelo
La Villa de Zedillo de la Torre
La Villa de el Campo de San Pedro
La Villa de Riaguas de San Bartolome
La Villa de Zilleruelo
La Villa de Aldealengua
El Lugar de Baldebarnes (y Fuentemizarra)
El Moral fuera de su tierra
El lugar de Alconada
El lugar de Carabias

Esta es la forma que se a de guardar en todas las ocasiones de Prozess^{es}, que se ofrecieren por Vicaria en esta de Maderuelo [...] (Archivo Municipal de Maderuelo, Documentos *sobre la Virgen de Hornuez*, citado en Cueto, 1982, 150-152).

Este documento da constancia de algunos rasgos generales de la práctica propiciatoria referida. Tras hacer alusión a la reedificación del santuario que tuvo lugar hacia 1683 y al traslado temporal de la imagen a Moral de Hornuez hasta que la obra estuviese acabada, recoge la autorización a poner en novena y procesión a la Virgen con el objeto de pedir lluvia para los campos, dada la necesidad señalada por los vecinos. A continuación, indica una serie de aspectos formales, como que cada pueblo asista con sus cruces, pendones y otras insignias. En particular tiene especial relevancia la relación de los pueblos que integran la denominada «Concordia de la Virgen de Hornuez», así como el orden en que deben disponerse dichos pueblos en la procesión.

En otro documento del Archivo, con fecha de 1695, se expone el procedimiento de una manera más detallada.

Lo primero, que luego que en la dha Villa y Tierra de Maderuelo y Villas Eximidadas de ella se reconozca alguna necesidad publica, ora sea por falta de agua, ora sea por mucha abundancia de ella, o por langosta, peste o otra necesidad y enfermedad, y qualquiera caso de los suzedidos, o por suzeder, assi de el Cielo como en la Tierra, luego que sea reconocido y dado a entender por persona de la dha Tierra de Maderuelo, an de ser obligados a juntarse a Pueblo en la dha Villa de Maderuelo cono Cabeza, imbiando Cada Villa y Lugar Vna Persona, donde se confiera la tal nezesidad, Y si es combeniente sacar en prozess^{on}

a la dha Milagrosa Ymagen de el Milagro de Hornuez; Y aviendo determinado Combiene sacarla en prozess^{on}, se nombrara una Persona de parte de toda la dha Villa y Tierra y Villas Eximidas de ella, para Vaia a dar abiso al Cura de el Moral, para que luego y sin replica alguna dé auido a el Vicario que es o fuere de esta dha Vicaria, el qual sin dilaz^{on} alguna dé auido a todos los Curas de dha Vicaria, para que acudan El día que se señalare al dho templo de nra sra de hornuez con sus Cruces y demas insignias, Para acompañarla asta la yglesia de el Lugar de el Moral, donde a de estar en su nobena, Segun que otras Vezes se a acostumbrado a hacer, Y en la misma Conformidad acabada la Nobena bueluan, para acompañarla asta su s^{to} templo el día que se aya de bolver: a que quedan obligados a asistir por si Y sus Subzesores dhas Villas y Conzejos de baxo de las Penas que se ara menzion (Archivo Municipal de Maderuelo, *Documentos sobre la Virgen de Hornuez*, citado en Cueto, 1982, 156-157).

En especial, este texto aporta información acerca de aspectos reguladores de la solicitud y concesión de permiso para llevar a cabo la práctica referida. El procedimiento se ha mantenido prácticamente invariable a lo largo de los siglos en que se ha venido practicando este tipo de rogativa. Así, cuando cualquier vecino notase la necesidad de celebrar una petición a la Virgen de Hornuez, debería acudir a las autoridades de su población, las cuales comunicarían a Maderuelo dicha propuesta. Allí, se celebraría una reunión con representantes de las diferentes localidades y determinarían la oportunidad de llevar a cabo la rogativa. Si esta fuese aprobada, Maderuelo informaría al resto de pueblos de la resolución, así como al cura de El Moral para que este diese aviso al vicario y realizase las gestiones oportunas para la fijación de fechas para la celebración del novenario y la procesión.

Con respecto a la procesión, el relato de nuestros informantes indica que esta se producía dando una vuelta alrededor de la explanada en la que se encuentra la ermita. Nótese que esta circularidad del recorrido procesional recuerda de nuevo a los recorridos circulares en la antigua práctica propiciatoria de las Ambarvalias romanas.

Durante la procesión se iban recitando las letanías, como es costumbre en este tipo de rogativas. Sin embargo, los relatos populares aluden a un cierto descontrol en este recitado debido a la gran cantidad de asistentes. En concreto, uno de nuestros informantes de El Moral nos contó que en los años setenta, ante la asistencia de unas tres mil personas, un arcipreste de Aldealengua pensó que lo más práctico era emplear una señal que todos fuesen a oír mejor que el recitado, por lo que indicó a la concurrencia «cuando yo haga tilín con la esquila, decís todos "ora pro nobis"». Aún así, el informante recuerda que el recurso no dio mucho fruto y siguió habiendo bastante caos en torno al carácter responsorial de la oración.

El orden en que debían disponerse los pueblos a lo largo de la procesión, mencionado en el documento de 1691, fue alterado posteriormente, como refleja un documento de 1723 recogido en el mismo archivo.

[...] horden que se deve Guardar En las Prozesses, Nobenas y Rogatibas de nra Sra de el Milagro de Hornuez, Segun lo acordado por los acuerdos [...]

Escritos y determinados Por los sres Vicario y Cura de esta Vicaria y Junta de Tierra de Maderuelo

- La Cruz y Conzejo de el Moral
- La Cruz y Conzejo de Carabias
- La Cruz y Conzejo de Alconada yalconadilla
- Las Cruz^s y Conzejos de BaldeBarnes y fuente-mizarra
- La Cruz y Conzejo de la V^a de aldealengua
- La Cruz y Conzejo de la V^a de Cilleruelo
- La Cruz y Conzejo de la V^a de Riag^s de sⁿ Bar^{me}
- La Cruz y Conzejo de la V^a de el Campo de sn Pedro
- La Cruz y Conzejo de la V^a de Cedillo Latorre
- La Cruz y Conzejo de la V^a de Maderuelo

(Archivo Municipal de Maderuelo, Documentos sobre la Virgen de Hornuez, citado en Cueto, 1982, 161-162).

Como puede verse, el orden es fundamentalmente una inversión con respecto al inicial, junto con la disposición en el primer puesto del pueblo El Moral de Hornuez. Dada la cercanía de este pueblo al santuario, el hecho de que la imagen de la Virgen fuese trasladada a El Moral durante el tiempo que duró la construcción de este, y la implicación especial del párroco de El Moral en la celebración de las rogativas a la Virgen de Hornuez, este pueblo ha adquirido un papel especial en algunos episodios históricos relativos a la celebración de estas prácticas.

En concreto, en torno a finales del siglo XIX, surgió una desavenencia importante entre el pueblo de El Moral y el resto de la Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo.

Por entonces, como recogen los archivos de la época, el protocolo establecido para la celebración de rogativas a la Virgen de Hornuez venía siendo el mismo que se ha referido anteriormente.

Acta de junta de representantes de los municipios que componen la estinguida comunidad a que da nombre esta villa y concordia para con la Virgen del Milagro de Hornuez

- Maderuelo
- Cedillo
- Campo
- Riaguas
- Cilleruelo
- Aldealengua
- Moral
- Valdevarnés
- Fuentemizarra
- Alconada
- Alconadilla
- Carabias
- Linares
- Valdebasas

En la villa de Maderuelo veintisiete de Junio de mil ochocientos noventa. Reunidos en el salón de la casa consistorial de la misma los Sres. Representantes de los municipios que se espresan al margen los cuales componen esta concordia bajo la presidencia del Sr D Pedro Gonzalez Moras, Alcalde del Ayuntamiento

de esta villa por este se declaró abierto el acto y manifestó que como es anunciada en la combocatoria la reunion tenía por objeto acordar la combeniente con referencia a una comunicacion recibidas en esta Presidencia de la Alcaldía de Barrio de Carabias por medio de la cual se manifiesta ser de absoluta necesidad se celebra una rogativa segun viene de costumbre en cosas de necesidad a Ntra Sa del Milagro de Hornuez a fin de que interceda su Santísimo hijo Jesucristo Nuestro Señor para que nos conceda la lluvia que tan necesaria es para los campos.

Enterados todos los Sres concurrentes acordaron por unanimidad adherirse a lo manifestado por Carabias y por lo tanto que se dé principio al espediente con el fin de que pueda tener lugar tal rogativas.

Así lo digeron y firman declarando que se corresponde anticipar los gastos que se originen al pueblo de Linares que certifico [...]

Acta de junta de representantes de los municipios que componen la estinguida comunidad a que da nombre esta villa y concordia para con la Virgen del Milagro de Hornuez (Archivo Municipal de Maderuelo, *Documentos sobre la Virgen de Hornuez*, citado en Cueto, 1982, 209-210).

Como muestra este fragmento, en 1890 se celebró la tradicional rogativa a la Virgen de Hornuez por petición de Carabias. De nuevo, al año siguiente, la sequía llevó a solicitar la celebración de la rogativa, en esta ocasión por propuesta de Aldealengua.

En la Villa de Maderuelo seis de Marzo de mil ochocientos noventa y uno, reunidos en el salon de la casa consistorial de la misma los Sres representantes de los municipios que se espresan al margen los cuales componen la concordia de Nra Sra del Milagro de Hornuez, bajo la presidencia del Sr D Tomas Mayor concejal primero del Ayuntamiento de esta indicada villa por este se declaró abierto el acto y manifestó que como se anunciaba en la combocatoria este tenia por objeto resolver acerca de lo solicitado por la Alcaldía de Aldealengua sobre que atendiendo a la sequía que se viene experimentando se haga un novenario a la referida Virgen del Milagro de Hornuez. Enterados todos los Sres concurrentes accedieron a lo solicitado y que se ponga en práctica a la mayor rapidez los requisitos necesarios [...] (Archivo Municipal de Maderuelo, *Documentos sobre la Virgen de Hornuez*, citado en Cueto, 1982, 210-211).

Sin embargo, este año la solicitud se topó con algunas dificultades. Todo siguió su curso hasta que el Ayuntamiento y el cura de El Moral presentaron su no conformidad con la solicitud alegando falta de tiempo para la preparación de la rogativa. En los intentos de resolver este problema, salieron a la luz otras disconformidades de índole económico. Según los acuerdos históricos, las obligaciones del cura de El Moral para con la preparación del novenario y la rogativa en las ocasiones en que se celebre dicha práctica no habían de ser remuneradas de manera específica, por tratarse de un asunto de interés general. Únicamente, los vecinos se comprometían a ofrecer una comida al cura de El Moral cada uno de los días en que se realizasen

tales celebraciones, así como a entregarle la cantidad de treinta y un reales en concepto de limosna. Sin embargo, en 1891, el cura de El Moral manifestó su disconformidad con no recibir una remuneración específica por los servicios prestados a la comunidad durante aquellas celebraciones. Como resultado de estas desavenencias, El Moral se opuso a la celebración de la rogativa bloqueando el normal desarrollo del procedimiento.

El problema alcanzó tal magnitud que tuvo que intervenir en él el Arciprestazgo de Sepúlveda. La resolución se inclinó en favor de la comunidad de villa y tierra y en contra de las oposiciones de El Moral. Así, el propio arcipreste daría órdenes directas al cura de El Moral para que este, sin presentar ningún tipo de objeción ni obstáculo al normal desarrollo de tales celebraciones, preparase todo lo que fuese oportuno al respecto. Así, la remuneración demandada fue rechazada oficialmente y el episodio de crisis fue superado en favor de la Concordia.

En el fondo, este problema sacó a la luz una tensión que venía acumulándose desde los inicios de esta práctica. Como se señaló anteriormente, los tres factores determinantes fueron la proximidad de El Moral al santuario, el hecho de que durante su reconstrucción la Virgen fuese llevada a la localidad de El Moral y, por último, la implicación directa del Ayuntamiento y el cura de El Moral en el desarrollo de estas celebraciones. Todo ello contribuyó de un modo u otro a que los vecinos de El Moral sintiesen de manera natural una cercanía especial con el santuario. Esta cercanía, reconocida por la comunidad de villa y tierra en el procedimiento de celebración de las rogativas, pronto se tradujo en la modificación del orden en que debían sucederse los pueblos en la procesión. Como se vio anteriormente, en 1723 El Moral ya encabezaba las procesiones. Este papel diferenciado de la localidad de El Moral derivó progresivamente en generar en los vecinos de El Moral la sensación de que la Virgen de Hornuez era «más de El Moral» que del resto de localidades de la comunidad de villa y tierra.

Esta es la cuestión que se encontraba realmente en el centro de la disputa. De hecho, en el desarrollo de los intentos de resolución del problema, incluso llegó a plantearse la posibilidad de disolver la Concordia de Hornuez y que cada pueblo pidiese a sus santos propios. Pero la respuesta del Arciprestazgo resolvió el problema en favor del mantenimiento de la Concordia y recordando a El Moral que la Virgen de Hornuez era patrona de toda la comunidad de villa y tierra y que el criterio en torno a la celebración de rogativas a su imagen no correspondía a las autoridades locales de El Moral sino de a las autoridades generales de la Villa y Tierra.

Con el tiempo, para terminar de limar asperezas y equilibrar la cantidad de trabajo requerida por la celebración de estas prácticas, se llegó al acuerdo de que cada día del novenario, la novena fuese oficiada por un cura distinto, procedente de cada uno de los pueblos que integran la Concordia.

Sin embargo, es curioso que un informante de El Moral nos contó que tiempo atrás a este pueblo no se le dejaba llevar su pendón el día de la rogativa. Desde luego, este hecho puede ser interpretado como una sanción simbólica en recuerdo a la crisis referida.

Sin embargo, el punto de equilibrio en esta tensión histórica se encuentra en el reconocimiento del papel diferenciado de El Moral con respecto a otros pueblos de la comunidad de villa

y tierra por los motivos anteriormente aludidos, sin que este reconocimiento lleve a romper las normas comunitarias de la Concordia. Así pues, en aras del mantenimiento del equilibrio, el reconocimiento del papel diferenciado de El Moral es importante. Esto se refleja en historias que se cuentan en la comarca, como una que nos fue relatada en diversas ocasiones en nuestro trabajo de campo. Concretamente, en Fuentemizarra nos contaron que en una ocasión los de Campo de San Pedro quisieron trasladar la imagen de la Virgen a su pueblo, pero que al aproximarse al límite del término de El Moral, se rompió el carro «porque la Virgen no quería ir». La leyenda es referida incluso fuera de los marcos de la comunidad de villa y tierra, en localidades cercanas. Así, en Villalvilla de Montejo, una informante refirió a la misma anécdota como una historia que contaban sus padres allá por los años cuarenta.

Este tipo de leyendas, que se repite en muchos lugares con las distintas imágenes de culto local, cumple una función de refuerzo de la devoción en el marco de las narrativas locales. Concretamente, en el caso de la historia de la Virgen de Hornuez, la idea del apego de la Virgen al término en el que se encuentra su santuario contribuye a reforzar la narrativa cultural que articula la celebración de las prácticas propiciatorias referidas, así como la unión sociocultural de los pueblos que integran la comunidad de villa y tierra.

Por otra parte, como se ha señalado, esta historia desempeña la función de contribuir al mantenimiento del orden social, en lo relativo al equilibrio en la tensión histórica entre El Moral y el resto de los pueblos de la Concordia, poniendo en relieve y justificando el papel diferenciado de El Moral entre el conjunto de pueblos de la Concordia.

Finalmente, esta historia manifiesta la importancia de Campo de San Pedro en lo referente a la generalización del culto a la Virgen de Hornuez debido al papel desempeñado en el mismo por el párroco de Campo de San Pedro, don Andrés de Cabildo. La historia también nos habla, por tanto, del papel singular de Campo de San Pedro en los orígenes de la Concordia. Y de nuevo, ejerce una función de mantenimiento del orden social en lo referente a este aspecto.

El caso de la Concordia de Hornuez ofrece un ejemplo socio-cultural interesante de las venturas y desventuras de la unión de diversos núcleos territoriales con intereses compartidos y un fuerte nexos cultural. El hecho de que se pusiesen de acuerdo para la celebración de peticiones de lluvia en casos de acuciante sequía pone de manifiesto el interés común en esta unión. Sin embargo, también este tipo de reunión de pueblos ofrece un contexto para que salgan a la luz las asperezas existentes entre los diversos núcleos. Uno de nuestros informantes de Maderuelo nos contó que «a Maderuelo le tenían cosa», aludiendo a la existencia de envidias por parte del resto de pueblos, como cabe esperar por ser cabeza de la comunidad de villa y tierra y, por tanto, ocupar un lugar destacado en el orden procesional de las rogativas. En concreto, nos contó que, siendo costumbre cruzar los pendones a la puerta de la ermita el día de la rogativa para que la Virgen pasase por debajo –práctica que se sigue llevando a cabo el día de la romería–, cuando llegaba Maderuelo, el resto de los pueblos bajaban los pendones para que no pudiese pasar, dado que su pendón era el más alto. Nuestro informante, nacido a mediados de los años veinte, nos indicó que esta historia no la recordaba de primera mano, sino que la había oído contar, lo cual sugiere la antigüedad de estas desavenencias.

Lo que sí nos contaron con mucho más detalle fue un enfrentamiento histórico entre Maderuelo y Cedillo de la Torre. Siendo los dos pueblos con mayor población de la comunidad de villa y tierra, el enfrentamiento entre ambos era esperable. En Maderuelo nos contaron que se decía que en tiempos Maderuelo «bailaba con una lezna en una mano, para pinchar en el culo, y con una navaja en la otra, para cortar las cintas y dejar el culo al aire». En Fuentemizarra nos dijeron de Maderuelo que «los de ese pueblo se tenían por los que más». En definitiva, la impresión es que al menos una parte de los vecinos de Maderuelo, apoyándose en el honor de ser cabeza de la comunidad de villa y tierra, tenían actitudes un tanto irrespetuosas para con el resto de los pueblos de la Concordia. En concreto, el enfrentamiento con los segundos de a bordo, Cedillo de la Torre, era manifiesto. Así, como nos contaron más detalladamente sobre todo en Campo de San Pedro –tercer pueblo en el orden de la rogativa, tras Maderuelo y Cedillo de la Torre–, los vecinos de Maderuelo habitualmente «cortaban las cintas de los pantalones a los de Cedillo». Debido a ello y a su rivalidad histórica, un año se pelearon. Conforme nos contaron en Moral de Hornuez, a raíz de ello han estado sancionados durante 32 años sin poder asistir a las celebraciones de Hornuez. Según nuestro informante, en torno al año 1984 los interesados llamaron al obispado y se levantó la sanción. De hecho, ahora comparten «día del Voto», concepto que se explicará a continuación.

El día del Voto

Los informantes de la Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo aluden a su pertenencia a la Concordia de Hornuez con la expresión «tener Voto». El día del Voto es un día que cada uno de los pueblos que tradicionalmente formaban parte de la Concordia de Hornuez tiene asignado para celebrar una rogativa independiente a la Virgen de Hornuez. La práctica de estas rogativas independientes de los pueblos deriva de la secular práctica de las rogativas comunitarias. Como se vio anteriormente, las novenas celebradas dentro de aquellas prácticas propiciatorias derivaron, tras los incidentes entre El Moral y la Concordia, en que cada día de la novena la misa fuese oficiada por un párroco diferente procedente de cada uno de los pueblos participantes. Probablemente este sea el origen de la práctica de ir cada pueblo un día distinto al santuario de Hornuez para realizar una rogativa particular. Pero no cualquier pueblo puede llevar a cabo dicha práctica, sino exclusivamente aquellos que han pertenecido históricamente a la Concordia de Hornuez. En términos locales, estos son los pueblos que «tienen Voto».

Las fechas en que se producían estas rogativas locales se encuentran comprendidas entre el día de la Ascensión y el día del Corpus Christi¹⁶. Así pues, las rogativas se celebraban en una ventana temporal de veinte días sujeta al calendario litúrgico. Con el tiempo, la fecha de la celebración del Corpus Christi se fijó en el 15 de junio. De nuevo, los cambios en el tiempo local marcados en este caso por la pérdida de peso de los calendarios litúrgicos frente a los calendarios laborales urbanos, condujo a la concreción progresiva de los días en que iba cada uno de los pueblos a su rogativa particular. Así, por ejemplo, los vecinos de Valdevarnés, Fuentemizarra, Carabias y Cilleruelo, que van juntos, fueron durante un tiempo el 11 de junio. Según nos contó una informante de Carabias, no ha sido siempre este

¹⁶ Festividad celebrada sesenta días después del Domingo de Resurrección según el calendario litúrgico.

día, pero terminó fijándose en el 11 de junio porque en dicha fecha «se apedreó siete años seguidos». Últimamente, sin embargo, la fecha se ha trasladado al segundo fin de semana de junio, de acuerdo con el proceso de cambio de los calendarios agrícolas y ganaderos a los calendarios urbanos. Recientemente, Alconada, Alconadilla y Aldealengua se han agregado a esta fecha de celebración. Moral de Hornuez tradicionalmente tenía su día del Voto en el lunes de Letanía previo a la Ascensión. En la misma tendencia general de la estabilización de calendarios, en la actualidad lo celebran el segundo domingo de mayo. El papel diferencial histórico de este pueblo dentro de la Concordia vuelve a manifestarse en este punto en el hecho de que tradicionalmente ha tenido su propio día del Voto sin ir acompañado de otros pueblos. Sin embargo, en la actualidad lo comparte con Riaguas. Tradicionalmente, otros pueblos como Maderuelo, Cedillo o el mismo Riaguas también habían ido solos a la ermita en su día del Voto. Sin embargo, tras la larga temporada en que Maderuelo y Cedillo de la Torre estuvieron sancionados sin poder ir a Hornuez, al levantarse la sanción en un gesto simbólico de reconciliación y olvido de las históricas desavenencias, Maderuelo y Cedillo pasaron a compartir el mismo día del Voto.

En Campo de San Pedro un grupo de informantes nos contaron que el pueblo de Valdevacas de Montejo quiso, a partir de un momento, tener Voto e ir a las rogativas. Como no pertenecía a la comunidad de villa y tierra, en una reunión que se celebró determinaron que no podía tener Voto. Como dijo uno de los informantes: «ir podían ir, pero no con autoridad». No obstante, los de Campo de San Pedro, que hasta entonces iban solos en el día del Voto, les invitaron a ir con ellos. Desde entonces, acuden juntos en ese día, así como a las rogativas comunitarias. Sin embargo, la distinción de no pertenecer a la Concordia se ha mantenido a través del hecho simbólico de que el pueblo de Valdevacas no puede entrar al salón donde se juntan a comer tras la misa, sino que tienen que quedarse al refugio de un enebro grande bajo el que, según el relato del informante, «cabían veinte o treinta burros». No solo en el día del Voto sino también en la romería de Hornuez, el pueblo de Valdevacas se comenzó a ubicar siempre en este mismo emplazamiento. Así, los vecinos de Valdevacas tomaron posiciones en este punto de la pradera para reforzar mediante un procedimiento distintivo su participación particular en el conjunto de las prácticas asociadas al santuario.

El día del Voto sigue celebrándose en la actualidad, si bien ya los pueblos no van en rogativa. De nuevo, la excepción es El Moral, que continúa acudiendo en rogativa y recitando las letanías, si bien son menos los que ahora participan en la procesión y la práctica ha cambiado notablemente. Históricamente, los informantes de El Moral cuentan que incluso algunas personas iban descalzas en dichas rogativas. De nuevo, el cambio en estas prácticas es lamentado por ciertos sectores sociales con fuerte apego a la historia de las costumbres locales. Por ejemplo, uno de nuestros informantes de El Moral nos contaba que antes había cargos para llevar el pendón, porque era un honor para la gente. En este sentido, la sanción a El Moral según la cual no podían llevar pendón cobra un peso de gran significado cultural. Sin embargo, según nos contaba, hoy en día nadie quiere llevar el pendón porque según el dicho popular que nos repitió varias veces, «si quieres andar a gusto en la procesión, no llesves ni santo ni pendón». Este tipo de chascarrillo popular recoge y reelabora elementos culturales descriptivos de la realidad sociocultural en el plano de las narrativas populares.



Camino de El Moral hacia la ermita de Hornuez (santuario de Hornuez)

También nos contaron que, en estos días de Voto, desde El Moral no solo se iba en rogativa, sino que también se volvía caminando después del Rosario. Era costumbre, además, que el ayuntamiento ofreciese un refresco en la explanada del santuario. Con respecto a dicho refresco, algunos de nuestros informantes recuerdan episodios que ponen de manifiesto la dimensión festiva menos solemne de este tipo de celebración. En tales refrescos, según nos contaron en El Moral en referencia a mediados del siglo XX, el Ayuntamiento de El Moral repartía a sus vecinos por norma seis vasos de vino por comensal. Según nuestro informante teóricamente «no se podía dar ni uno menos ni uno más», pero finalmente solía ocurrir que el ayuntamiento les daba más a aquellos que más bebían. Nuestro informante, que era niño por aquellos tiempos, recuerda que «siempre había cinco o seis borrachos» y que, en el camino de vuelta a El Moral tras el Rosario, los chicos se iban riendo de ellos diciendo «se ha caído fulano, se ha caído mengano... [risas]».

Este tipo de anécdotas muestra las múltiples dimensiones de estas prácticas culturales, poniendo de manifiesto su función de contribución a la integración social de la comunidad.

5.3. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Maderuelo

Como se ha visto hasta este punto, el santuario de la Virgen de Hornuez supone un núcleo histórico de unión cultural de primera relevancia en el análisis de las prácticas propiciatorias en la Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo. Como núcleo cultural, aparte de la romería, las rogativas de carácter excepcional por necesidades comunitarias, y el día del Voto, existe aún otra fiesta celebrada el día 13 de septiembre en conmemoración de un incendio que se produjo en la ermita en dicha fecha del año 1853. La importancia de este núcleo como eje cultural de la comunidad de villa y tierra se manifiesta también en el hecho de que la Concordia de Hornuez haya derivado con el tiempo en la formación de la Cofradía de Hornuez, encargada de la regulación de todo lo referente a las celebraciones en torno al santuario. La devoción por la Virgen de Hornuez todavía a día de hoy se manifiesta con claridad en ciertos sectores. En nuestro trabajo



Camino de El Moral hacia la ermita de Hornuez
(santuario de Hornuez)

de campo, una pareja de vecinos de El Moral nos contó que la Virgen había obrado un milagro en su casa salvando a la madre de uno de ellos y que, desde entonces, le tenían mucha devoción. Este tipo de relato manifiesta la presencia de la Virgen de Hornuez en las vidas y el imaginario de una parte importante de la población de la comunidad. Y esta presencia uniformiza las narrativas y prácticas locales de la región.

No obstante, frente a todo fenómeno de carácter globalizador, sea cual sea su escala, los fenómenos locales desempeñan una función de contrapeso fundamental. Por ello, la revisión no sería completa sin una alusión a las prácticas propiciatorias locales que se han producido de manera individual en los diferentes núcleos que integran la Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo.



Cruz de madera empleada en las rogativas
(Maderuelo)

Al igual que en el resto de pueblos de otras zonas de la provincia de Segovia, cada una de estas localidades posee sus propias imágenes de culto y sus prácticas propiciatorias particulares.

Aún así, como se verá a continuación, la importancia del núcleo cultural de Hornuez supone una mayor uniformidad cultural en esta zona frente a otras regiones de Segovia, lo cual se manifiesta en las apreciables similitudes existentes tanto entre las diversas prácticas propiciatorias locales de esta zona como entre las diferentes referencias relativas a cantos documentadas en ella.

En general, en todos estos pueblos se celebraban las rogativas de San Marcos y de los tres días previos a la Ascensión. La celebración era la habitual, con procesiones desde el pueblo por los caminos y recitado de las letanías de los santos. Sin embargo, en todos estos lugares dejaron de celebrarse en torno a inicios de los años ochenta, según las referencias de los informantes.

Una característica común de la celebración de rogativas en esta comunidad es que se marcaba el lugar hasta donde se iba caminando y donde se realizaba la bendición de campos mediante una cruz de madera que, en muchos casos, se ponía para la ocasión y se retiraba más adelante. De acuerdo con el relato de nuestros informantes, en otros casos como en Fuentemizarra o en Campo de San Pedro, había cruces ubicadas en un punto del camino de manera permanente. A las afueras de Moral de Hornuez pudimos ver una cruz de madera de este estilo. Según el relato de los informantes, en tiempos había seis cruces, aunque posteriormente pasaron a ser cuatro.

En Maderuelo hablamos con un vecino nacido en los años veinte que tenía guardada una de las cruces de madera que se utilizaban para señalar el lugar hasta donde había de llegar la rogativa. Según nos contó, en la noche previa a San Marcos se colocaba la cruz, que debía estar en aquel lugar para cuando llegase la rogativa. Este día tenía en Maderuelo especial importancia por coincidir con el momento de la siembra de los garbanzos.

El hecho de que tuviese guardado este objeto ritual es una buena muestra de la importancia simbólica de dichos objetos en el contexto de las prácticas culturales. El apego a las tradiciones perdidas se materializa en la conservación de un objeto simbólico de indudable valor cultural.

En el relato de nuestro informante acerca de las rogativas en Maderuelo cobran importancia, de nuevo, ciertos elementos simbólicos. Es el caso de la formalidad impuesta de llevar la cabeza descubierta durante las rogativas. Esta norma de respeto aporta una narrativa peculiar alrededor del objeto de la boina. Según nos contó, una excusa para no asistir a la rogativa era si alguien «estaba enfermo y no se podía quitar la boina».

Según narran otros informantes locales, nacidos en torno a la misma época, en el camino de la era, uno de los cuatro caminos por los que se realizaban las rogativas –cruz de guerra, revuelta, castillo y era–, se caminaba hasta una cruz que estaba hecha en el suelo con piedras. De nuevo, estos elementos simbólicos sirven no solo para articular las prácticas culturales sino también como hitos referenciales para su conservación en la memoria colectiva.

En nuestras entrevistas a informantes comprobamos que es frecuente también que recuerden chascarrillos populares a propó-

sito de la celebración de las rogativas. Es el caso de una retahíla que nos repitieron en varias ocasiones distintas dentro de la C.V.T. de Maderuelo. En Maderuelo y en Valdevarnés nos la refirieron así:

Lunes *Letaina*
 Martes *Letaina*
 Miércoles *Letaina*
 Jueves la Ascensión
 El viernes los hombres a por leña
 El sábado las mujeres a cocer
 Y el domingo a Hornuez

Víctor (91, Maderuelo) y Toño González (69, Valdevarnés)

La alusión a Hornuez es significativa del peso cultural de dicho referente en la comunidad. Un poco más al suroeste, en Cedillo de la Torre, nos refirieron una formulación ligeramente distinta:

Lunes *Letaina*
 Martes *Letaina*
 Miércoles *Letaina*
 Jueves la Ascensión
 El viernes van a por vino los hombres
 El sábado cocinan las mujeres
 Y el domingo a Hornuez

Pífa Tita (87, Cedillo de la Torre)

La referencia a que el viernes fuesen a por vino los hombres hay que entenderla dentro de su contexto. Según nos contaron en Campo de San Pedro, como en la sierra de Riaza apenas había viñas, era costumbre que en ocasiones los hombres fuesen en burros hacia el norte «por el camino vinateros», hacia la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo, para comprar vino. Según nuestro informante, esto lo hacían especialmente «los de Cedillo», a quienes «les gustaba mucho el vino». En el dicho, junto con la preparación de comida para la romería de Hornuez por parte de las mujeres, se recoge el hecho de que los hombres fuesen a por vino también de cara a la celebración de dicha romería. La división de roles sociales se hace evidente en el dicho.

Aparte de las cuatro rogativas oficiales, en algunos de estos pueblos se realizaban rogativas también en otras fechas señaladas de los meses de abril y mayo. Por ejemplo, en Carabias se llevaba a cabo una bendición de campos, con procesión y recitado de letanías, el día de la Cruz de Mayo (3 de mayo), y en Campo de San Pedro también se realizaban rogativas en el día de San Gregorio (9 de mayo).

Además de las rogativas de San Marcos y los tres días previos a la Ascensión, la fiesta de San Isidro se ha celebrado tradicionalmente en los pueblos de esta comunidad de villa y tierra. Y, como ocurre en muchos otros lugares, esta fiesta se sigue celebrando en la actualidad.

No obstante, al igual que en el resto de la provincia, este tipo de prácticas han cambiado con el tiempo hasta desaparecer prácticamente por completo. Por ejemplo, en Campo de San Pedro, nuestros informantes nos contaron que, según era costumbre en la mayoría de los pueblos, las rogativas oficiales se llevaban

a cabo cada día por un camino en dirección a los cuatro puntos cardinales. Recordaban que unas veces se hacían por el Barrijo –uno de los dos barrios que conformaban el pueblo–, otras veces por donde está la estación del ferrocarril, etc. Sin embargo, a día de hoy, cuando se lleva a cabo la bendición de campos de San Isidro, se camina solo hasta una nave que hay cerca de la iglesia y allí se realiza la bendición. También nos dijeron que las cruces que antiguamente había en los caminos hace tiempo que desaparecieron. Incluso, nos contaron que antiguamente cuando se realizaban novenas a la Virgen, se la llevaba a la ermita de Nuestra Señora de la Paz y se la dejaba allí durante varios días. Con el paso del tiempo, dicha ermita ha pasado a ser propiedad privada y ahora hay un taller mecánico en su interior. Este tipo de cambios es lamentado por los informantes, en una muestra de apego por las tradiciones que emocionalmente articulan a través de sus narrativas culturales.

5.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Maderuelo

Aparte de la celebración de las rogativas oficiales, en cada uno de los pueblos de la C.V.T. de Maderuelo se llevaban a cabo prácticas específicas de carácter propiciatorio en casos de necesidad. Dentro de ellas, cabe destacar el conjunto de herramientas culturales orientadas a buscar protección frente a las tormentas y el granizo. La preocupación por este tipo de fenómenos se manifiesta en una historia local que cuentan en relación con una «lluvia de piedras» en Maderuelo en el siglo XV.

A orillas del Riaza asíéntase Maderuelo, que adquirió celebridad merced á un extraño fenómeno que ocurrió en 1438, y consistió en una copiosa lluvia de grandes piedras á manera de esponjas que cayó sobre la población sin que causara perjuicio alguno en los habitantes ni en los edificios: la explicación de este hecho es desconocida, y sólo sabemos que fue tomado como agüero en la marcha política del gobierno, tan desautorizado en aquella época (Pica-toste, 1890, 21).

A lo largo de nuestro trabajo de campo, aparte de los generalizados rezos y velas a santa Bárbara, en varios pueblos de la comunidad nos refirieron al toque de campanas para «espantar los nublados». Por ejemplo, en Valdevarnés, nos contaron que había una reliquia que se iba pasando de casa en casa y, cuando había tormenta, quien la tuviese, debía ir a tocar las campanas a la iglesia «para que no cayese piedra».

En El Moral de Hornuez también nos refirieron al toque de campanas. Además, según nos contaron, sacaban a la puerta de la iglesia un san Cristóbal pequeño para que les protegiese¹⁷.

El Moral no es el único lugar donde se sacaban imágenes u objetos simbólicos a la puerta de la iglesia. Por ejemplo, un informante nos contó que en Riaguas sacaban a la puerta de la iglesia una cruz para que les protegiese cuando amenazaba tormenta.

En Campo de San Pedro de nuevo nos hablaron de tocar campanadas. En este caso, nuestro informante fue muy preciso en su relato. Según nos contó, «para evitar pedrisco» en tales

¹⁷ San Cristóbal es el patrón de El Moral de Hornuez.



Iglesia parroquial de San Cristóbal (Valdevarnés)

ocasiones se tocaban nueve campanadas y, hasta que el sonido de una no se acababa, no se tocaba la siguiente. Según la expresión de nuestro informante «había que saber tocarlas; tenía un sentido». A continuación, se rezaba un padrenuestro y se encendía una lámpara de aceite en la iglesia en el lugar donde está enterrado don Andrés de Cabildo Barahona, el consabido párroco de Campo de San Pedro de finales del siglo XVII. Esto se debe, según nuestro informante, a una creencia que actualmente se está perdiendo, y es que don Andrés dejó dicho antes de morir que siempre que «hubiese nublado» se le encendiese una vela a su tumba y «no se apedrearía». Hasta tal punto estaba establecida la creencia en la comunidad que nuestros informantes recuerdan que en tiempos el pueblo pagaba a una vecina –la llamada *tía Liboria*– para que se encargase de encender la vela «siempre que hubiese nublado». Según los vecinos, cuando era más de media noche, en Campo ya no se tocaban las campanas, pero sí se encendía la vela.

Estas prácticas de Campo de San Pedro eran ampliamente conocidas en los pueblos de alrededor. Según nos contaron nuestros informantes de Campo, ocurría en ocasiones que al tocar las campanas en el término de Campo de San Pedro no granizaba mientras que sí lo hacía en los términos vecinos. Esta idea se refleja en tensiones con los pueblos cercanos que, según una informante de Fuentemizarra, decían enfadados: «estos de Campo tocan las campanas y nos mandan el *nublao* a nosotros». Los informantes de Campo de San Pedro recordaban en particular que una vez llegó muy enfadado por este motivo al pueblo un vecino de Cedillo de la Torre protestando para que abandonasen la práctica. Al referir la historia, uno de nuestros informantes comentó: «dicen que a lo mejor era por el sonido». Uno de los argumentos habituales que reemplazan a las narrativas propias de los marcos de creencias místicas en relación con el toque de campanas para espantar nublados es la narrativa naturalista de que las ondas sonoras producidas por las campanas impactan en las nubes desplazándolas en la dirección opuesta a la procedencia de la onda sonora. Este tipo de argumento es sostenido habitualmente por bastantes informantes en lo relativo a la justificación de la eficacia del toque de campanas. Dado que las narrativas cristianas oficiales no han articulado tradicionalmente estas prácticas, el espacio para la incursión de explicaciones como la de la física del sonido es mayor.

5.5. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Maderuelo

Aparte de las rogativas oficiales y las anteriores prácticas propiciatorias contra las granizadas y las tormentas, a lo largo de nuestra investigación de campo encontramos una serie de prácticas de petición de lluvia en casos de necesidad. Según nos refirieron en alguna ocasión también se pedía a veces «para que parase de llover», pero desde luego esto era mucho más infrecuente. Asociados a este tipo de prácticas de petición de lluvias, nos topamos en nuestro trabajo de campo con varios cantos de temática propiciatoria.

Curiosamente, en varios de los pueblos de la Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo, una de las imágenes más relevantes es el llamado Santo Cristo del Crucero. Se trata de distintas imágenes locales, pero comparten el mismo nombre.

Por ejemplo, en Cedillo de la Torre, varios vecinos nos contaron que, en casos de necesidad de agua, era habitual sacar de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en rogativa, a su Santo Cristo del Crucero. En tales ocasiones, se le cantaba una canción al Cristo para pedirle agua. La mayoría de las personas de más de ochenta años con las que hablamos, pese a que dejó de cantarse hace muchos años, recordaban claramente su existencia e incluso algunos versos de la misma. Por fortuna, conocimos a Isabel Moreno, una vecina nacida a mediados de los años treinta, que tiempo atrás había puesto por escrito la letra de esta canción, y que con gran amabilidad e interés se prestó a cantarla para nuestro estudio. Así pues, regresamos otro día a Cedillo para hablar con ella más detenidamente y grabar una referencia de la misma. La transcripción aparece en la página 81 bajo el título *Santo Cristo del Crucero* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *S.C.C. Cedillo*.

Nuestra informante ha vivido en Cedillo de la Torre, pero nació en Cilleruelo de San Mamés. Así, conocía también una canción que en Cilleruelo se cantaba al Padre Eterno, imagen que se encuentra dentro de la iglesia parroquial de dicha población. De nuevo, tenía escrita la letra en su cuaderno y nos la cantó, utilizando exactamente la misma melodía que en el caso de *S.C.C. Cedillo*. Esta otra referencia aparece transcrita en la página 82 bajo el título *Padre Eterno* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *P.E. Cilleruelo*.

En nuestra visita a Cilleruelo de San Mamés, previa a la grabación de estas referencias en Cedillo, casualmente habíamos conocido a Urbana Moreno, quien resultó ser hermana de Isabel. Urbana nos contó una historia referida al Padre Eterno de Cilleruelo que expresa la devoción del pueblo por esta imagen. Según nos contó, en una ocasión entraron unos ladrones a robar a la iglesia y se llevaron varios objetos como la cruz parroquial y el pendón, pero no tocaron la imagen del Padre Eterno. Según el relato de Urbana, su recuerdo de que sacaban al Padre Eterno en rogativa para pedir agua refiere a los años cuarenta. Por entonces –nos contó– se caminaba con la imagen por la ladera hasta que en un punto se juntaban el Padre Eterno y san Isidro. Como puede notarse, la asociación de ambas imágenes es simbólicamente interesante.

Urbana también recordaba la canción del Padre Eterno, que se cantaba por aquellos años cuando ella era una niña, y nos cantó un par de estrofas y el estribillo. Esta referencia aparece transcrita en la página 83 bajo el título *Padre Eterno (2)* y, para ha-

cer alusión a ella, se empleará la abreviatura *P.E.[2] Cilleruelo*. Como se verá en su momento, *P.E.[2] Cilleruelo* presenta ciertas diferencias melódicas y textuales con respecto a *P.E. Cilleruelo*.

Cedillo y Cilleruelo se encuentran muy próximos dentro de la geografía local, ambos en la margen izquierda del Arroyo de la Hoz. Un poco más abajo de Cilleruelo siguiendo el arroyo, esta vez en su margen derecha, se encuentra Campo de San Pedro. La proximidad de estos pueblos sugiere una importante cercanía cultural y esta se manifiesta en el terreno de las prácticas propiciatorias. Para empezar, en Campo de San Pedro, aparece de nuevo una imagen local conocida como el Santo Cristo del Crucero, ubicada en la parroquia de San Pedro. Nuestros informantes locales nos contaron que en tiempos de necesidad celebraban novenas al Santo Cristo del Crucero. Normalmente, además se le ponía una vela al Santo Cristo, pero raramente se le sacaba en procesión, dado que «es muy grande y se necesita una soga para bajarlo» de su posición en el crucero de la iglesia; por el mismo motivo, a Hornuez se llevaba otro Cristo más pequeño. Y, al igual que en casos anteriores, nos contaron que al Santo Cristo del Crucero se le cantaba una canción para pedirle agua. Tuvimos ocasión de llevar a cabo una reunión con un grupo de informantes formado por las hermanas Yagüe, su cuñada común y Enrique Barbolla, que nos transmitieron una gran cantidad de información interesante respecto a las prácticas locales tradicionales, y nos cantaron la canción que se le cantaba en tiempos al Santo Cristo. La referencia aparece transcrita en la página 84 bajo el título *Santo Cristo del Crucero [2]* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *S.C.C.[2] Campo*. Esta referencia es textual y melódicamente muy similar a las anteriores.

Un poco más al norte de Campo de San Pedro, en su pedanía de Valdevarnés, volvimos a encontrarnos con una referencia muy similar. En este caso nos la cantó *Toño* González, que nos contó que era una canción empleada en las rogativas al Santo Cristo de la Salud, imagen local ubicada en la iglesia parroquial de San Cristóbal. La referencia aparece transcrita en la página 85 bajo el título *Santo Cristo de la Salud* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *S.C.S. Valdevarnés*. Nuevamente, esta referencia resulta similar a las anteriores, si bien a diferencia de ellas presenta estructura estrófica simple carente de estribillo.

En nuestra visita a Maderuelo, una vecina nos habló del culto a la Virgen de Castroboda, patrona de Maderuelo. Según la leyenda, la encontraron en una cueva encerrada en tiempos de la ocupación musulmana. El último domingo de septiembre comienza la novena a esta Virgen. Para ello, llevan la Virgen desde la ermita de Castroboda hasta la iglesia de Santa María del Castillo en el centro de Maderuelo, localidad que en su día fue un castillo y conserva gran parte de la fortificación original. Con esta Virgen se va en procesión por todo el pueblo en el día de la Virgen al final del novenario. El relato del culto a esta Virgen es muy completo, dado que se sigue celebrando en la actualidad. Sin embargo, de acuerdo con el relato de nuestra informante, no es a ella a la que se le pide el agua en caso de necesidad. En tales ocasiones, se recurría en tiempos a otro Santo Cristo del Crucero, imagen del siglo XV ubicada en la iglesia de Santa María del Castillo. Se le sacaba en procesión y se le cantaba para pedir el agua.

Otros vecinos de Maderuelo nos recitaron unos versos que recordaban de un canto que se le dirigía en tales ocasiones al Cristo,



Iglesia de Santa María del Castillo (Maderuelo)

aunque no recordaron la melodía con la que se cantaba. Esta referencia aparece transcrita en la página 85 bajo el título *Santo Cristo del Crucero [3]*, y para hacer alusión a ella se empleará la abreviatura *S.C.C.[3] Maderuelo*. Sus paralelismos con respecto a las estrofas de las anteriores referencias en cuanto al nombre de la imagen, el contenido y la estructura de la letra, como se verá en su momento, resultan evidentes.

Aparte de esta referencia, en Maderuelo documentamos también una copla para pedir agua en la que no se hace referencia a ninguna imagen local. Nos la cantó *Porfi*, una de nuestras informantes. La referencia aparece transcrita en la página 86 bajo el título *Agua te pedimos* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.T.P. Maderuelo*. El texto de esta referencia de estructura estrófica simple presenta, llamativamente, la misma fórmula de contenido que el texto de los estribillos de las referencias de estructura compuesta referidas con anterioridad.

En Valdevarnés, localidad vecina de Maderuelo, a 4 kilómetros hacia el suroeste, y donde habíamos documentado la referencia *S.C.S. Valdevarnés*, una de nuestras informantes, Julia, recordó además una copla que allá por finales de los años cuarenta aprendió de sus abuelos. La referencia aparece transcrita en la página 86 bajo el título *Agua te pedimos [2]* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.T.P.[2] Valdevarnés*. Esta referencia es prácticamente idéntica a *A.T.P. Maderuelo*.

Un kilómetro y medio al sur de Valdevarnés se encuentra Fuentemizarra. Allí, Herminia Yagüe nos cantó nuevamente una copla de petición de lluvias. La referencia aparece transcrita en la página 87 bajo el título *Agua te pedimos [3]* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.T.P.[3] Fuentemizarra*. Esta referencia presenta grandes similitudes con las dos anteriores, así como una serie de específicos rasgos comunes con las melodías de los estribillos de las referencias de estructura compuesta anteriormente presentadas.

5.6. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Maderuelo

- Santo Cristo del Crucero – Cedillo de la Torre (página 81)
 - Informante: Isabel Moreno Arribas (80)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Cedillo de la Torre, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Padre Eterno – Cilleruelo de San Mamés (página 82)
 - Informante: Isabel Moreno Arribas (80)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Cedillo de la Torre, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Padre Eterno (2) – Cilleruelo de San Mamés (página 83)
 - Informante: Urbana Moreno Arribas (83)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Cilleruelo de San Mamés, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Santo Cristo del Crucero (2) – Campo de San Pedro (página 84)
 - Informantes: Soledad Yagüe, Emiliana Yagüe, Enrique Barbolla (88)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Campo de San Pedro, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Santo Cristo de la Salud – Valdevarnés (página 85)
 - Informante: *Toño* González (69)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Valdevarnés, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Santo Cristo del Crucero (3) – Maderuelo (página 85)
 - Informantes: Pilar (87) y Timoteo (93)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Maderuelo, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Agua te pedimos – Maderuelo (página 86)
 - Informante: *Porfi* Lobo (80)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Maderuelo, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Agua te pedimos (2) – Valdevarnés (página 86)
 - Informante: Julia (74)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Valdevarnés, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Agua te pedimos (3) – Fuentemizarra (página 87)
 - Informante: Herminia Yagüe (78)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Fuentemizarra, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado

Santo Cristo del Crucero Cedillo de la Torre

Informante: Isabel Moreno Arribas (80)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Cedillo de la Torre, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

San-to Cris - to del Cru - ce - ro Tú que tie - nes el po -
der — Tú que tie - nes el po - der Rom - pe el ve - lo de las
nu - bes Pa - ra que em - pie - ce a llo - ver — Pa - ra que em - pie - ce a llo -
ver A - gua te pe - di - mos Je - sús a - do - ra - ble Pa - ra que los
fru - tos Llu - e - guen a gra - nar - sen Pa - ra que los fru - tos Llu - e - guen a gra - nar - sen

Santo Cristo del Crucero
Tú que tienes el poder
Rompe el velo de las nubes
Para que empiece a llover

*Agua te pedimos
Jesús adorable
Para que los frutos
Lleguen a granarsen*

El agua nos hace falta
Para segar nuestros campos
Dánoslo tú buen Jesús
Aunque no lo merezcamos

Agua te pedimos...

Se quejan los labradores
Cuando van por los caminos
Danos el agua, Señor
Que se nos secan los trigos

Agua te pedimos...

Por tu corona de espinas
Y tus dolorosos clavos
Danos el agua, Jesús
Aunque no lo merezcamos

Agua te pedimos...

Se quejan los labradores
Cuando van por las cañadas
Danos el agua, Jesús
Que se secan las cebadas

Agua te pedimos...

Qué dolor para una madre
Cuando un hijo pide pan
Qué sería de una madre
El no poderse lo dar

Agua te pedimos...

Triste con miedo y confuso
Y ya casi agonizando
Enviad, Señor, la lluvia
Que se nos secan los campos

Agua te pedimos...

Dios es misericordioso
Y también es justiciero
Si no nos arrepentimos
Nos mirará muy severo

Agua te pedimos...

Padre Eterno Cilleruelo de San Mamés

Informante: Isabel Moreno Arribas (80)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Cedillo de la Torre, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Pa-dre E - ter - no Pa - dre E - ter - no Tú que tie - nes el po -
 der — Tú que tie - nes el po - der A-bre ce - rro-jo a las
 nu - bes Pa-ra que pue - da llo - ver — Pa-ra que pue - da llo -
 ver A-gua te pe - di - mos Je-sús ve-ne - ra - ble Pa-ra que los
 fru - tos Llu-e-guen a gra - nar-sen Pa-ra que los fru - tos Lle-guen a gra - nar-sen

Padre eterno, padre eterno
 Tú que tienes el poder
 Abre cerrojo a las nubes
 Para que pueda llover

Agua te pedimos
Jesús venerable
Para que los frutos
Lleguen a granarsen

El agua que te pedimos
 Para remediar los campos
 Agua limpia y sin miseria
 Que las tienes en tu mano

Agua te pedimos...

Qué dolor para una madre
 Cuando un hijo pide pan
 Qué dolor si no lo tiene
 Y no le puede amparar

Agua te pedimos...

En medio de este santuario
 Hay una nube parada
 Esperando tu licencia
 Para traernos el agua

Agua te pedimos...

Padre Eterno (2)

Cilleruelo de San Mamés

Informante: Urbana Moreno Arribas (83)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Cilleruelo de San Mamés, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Que do - lor pa-ra_u - na ma - dre Cuan-do_un hi - jo pi - de
 pan___ Cuan-do_un hi - jo pi - de pan Que do - lor si no lo
 tie - ne Y no lo pue-de.am - pa - rar___ Y no lo pue-de.am - pa -
 rar A-gua te pe - di - mos Pa-dre ve-ne - ra - ble Pa-ra que los
 fru - tos Llue-guen a gra - nar-sen Pa-ra que los fru - tos Lle-guen a gra - nar-sen

Qué dolor para una madre
 Cuando un hijo pide pan
 Qué dolor si no lo tiene
 Y no le puede amparar

*Agua te pedimos
 Padre venerable
 Para que los trigos
 Lleguen a granarsen
 También te pedimos
 Buenos temporales*

El agua que te pedimos
 Para remediar los campos
 Agua limpia y sin miserias
 Que las tienes en tus manos

Agua te pedimos...

Santo Cristo del Crucero (2)

Campo de San Pedro

Informantes: Soledad Yagüe, Emiliana Yagüe y Enrique Barbolla (88)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Campo de San Pedro, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

San-to Cris - to del Cru - ce - ro Tú que tie - nes el po -
der... Tú que tie - nes el po - der Qui-ta,el ce - rro-jo,a las
nu - bes Y que,em - pie - cen a llo - ver... Y que,em - pie - cen a llo -
ver A-gua te pe - di - mos Je-sús a-do - ra - ble Tam-bién te pe -
di - mos Bue-nos tem-po - ra - les Pa-ra que los fru - tos Llue-guen a gra - nar-se

Santo Cristo del Crucero
Tú que tiene el poder
Quita el cerrojo a las nubes
Y que *empiecen* a llover

Agua te pedimos
Jesús adorable
También te pedimos
Buenos temporales
Para que los frutos
lleguen a granarse

Que sería de un buen padre
Si sus hijos piden pan
Y no tienes para darles
A voces exclamarán

Agua te pedimos...

Santo Cristo de la Salud Valdevarnés

Informante: *Toño* González (69)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Valdevarnés, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Musical notation for the song 'Santo Cristo de la Salud' in 6/8 time, featuring a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: 'San-to Cris-to de la Sa-lud... Tú que tie-nes el po-der... Tú que tie-nes el po-der Rom-pe el ve-lo de las nu-bes Y que em-pie-ce a llo-ver...'

Santo Cristo de la Salud
Tú que tienes el poder
Rompe el velo de las nubes
Y que empiece a llover

Se quejan los labradores
Cuando van por los caminos
Danos el agua, Jesús
Que se nos secan los trigos

Santo Cristo del Crucero (3) Maderuelo

Informantes: Pilar (87) y Timoteo (93)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Maderuelo, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Santo Cristo del Crucero
Tú que tienes el poder
Interfiere ante Dios
Para que empiece a llover

Agua te pedimos

Maderuelo

Informante: *Porfi Lobo* (80)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Maderuelo, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

A - gua te pe - di - mos_ Vir - gen ve - ne - ra - ble

Pa que nues - tros tri - gos Lle - guen a gra - nar - se

Agua te pedimos
Virgen venerable
Pa que nuestros trigos
Lleguen a granarse

Agua te pedimos (2)

Valdevarnés

Informante: *Julia* (74)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Valdevarnés, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

A - gua te pe - di - mos Je - sús a - do - ra - ble

Pa - ra que los tri - gos Lle - guen a gra - nar - se

Agua te pedimos
Jesús adorable
Para que los trigos
Lleguen a granarse

Agua te pedimos (3)

Fuentemizarra

Informante: Herminia Yagüe (78)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Fuentemizarra, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

A - gua te pe - di - mos Vir - gen a - do - ra - ble

Pa - ra que los trí - gos Lle - guen a gra - nar - se

Agua te pedimos
Virgen adorable
Para que los trigos
Lleguen a granarse

6. Prácticas propiciatorias en la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo de la Vega de la Serrezuela

6.1. Introducción a la C.V.T. de Montejo: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

En este capítulo nos ocuparemos de una serie de pueblos de la zona norte de la provincia de Segovia, limítrofe con la provincia de Burgos. Todos estos pueblos formaban parte históricamente de la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo de la Vega de la Serrezuela, que comprendía pueblos de las provincias de Burgos¹⁸ y Segovia.

En la zona de Segovia, la distribución actual en municipios y pedanías es la siguiente:

Montejo de la Vega de la Serrezuela –Villa y Capital de la Comunidad– (y *El Casuar*¹⁹), Honrubia de la Cuesta, Pradales²⁰, Valdevacas de Montejo, Villaverde de Montejo (y Villalvilla de Montejo).

El conjunto de municipios referidos como la parte segoviana de la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo constituyen la zona de la provincia de Segovia en la cual la despoblación durante el siglo XX ha sido más acusada:

Como puede observarse en el gráfico de la FIGURA 6.2, a partir de los años sesenta, el descenso de la población ha sido constante y muy pronunciado, llegando a tener en la actualidad algo más del 15 % de la población que tenía a principios del siglo XX.

El territorio donde se asientan estos pueblos cuenta con una topografía complicada y abrupta, que dificulta su crecimiento. Como muestra el mapa de la zona, dicho territorio se encuentra atravesado por el cauce del río Riaza, formando un cañón calcáreo donde habitan multitud de aves rapaces. En la ribera destacan los sauces, chopos, fresnos, saúcos y espinos. En los valles y laderas abundan los carrascales, sabinas, enebros y algunos quejigos. En las zonas de mayor altura se encuentra tomillo, cantueso, rosales silvestres, espliego, etc. Este paraje de las hoces del río Riaza es un parque natural protegido.

¹⁸ En la zona de Burgos se encuentran los municipios de Pardilla, Milagros, Fuentelcésped y Santa Cruz de la Salceda.

¹⁹ Elenco parroquial segoviano de 1247, hoy ermita en ruinas.

²⁰ Hasta 2016, municipio Pradales que comprendía dos pedanías, y que estaba dividido entre tres comunidades de villa y tierra: Carabias (C.V.T. Maderuelo), Ciruelos (C.V.T. Sepúlveda) y Pradales (C.V.T. Montejo)

Los cultivos tradicionales han sido el trigo y la cebada, aunque actualmente también se cultiva remolacha y maíz. Además, cabe destacar el cultivo de vides para producir vino que actualmente tiene denominación de origen de Ribera de Duero. El clima mediterráneo templado se caracteriza por una gran amplitud térmica y un invierno frío. Una de las principales actividades sigue siendo la agricultura, por encima de la media provincial, y cabe destacar que la dedicación al sector servicios y al turismo se encuentra marcadamente por debajo de la media provincial.

6.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Montejo

Al igual que en otras comunidades de villa y tierra, en Montejo se celebraban tradicionalmente las rogativas de San Marcos y los tres días previos a la Ascensión.

En Montejo de la Vega de la Serrezuela las festividades oficiales son el 3 de febrero, día de San Blas, y el 25 de abril, día de San Marcos y Nuestra Señora del Val. La coincidencia de esta doble festividad en el 25 de abril sugiere la importancia que posee la imagen de la Virgen del Val en el contexto de las prácticas propiciatorias, como se verá más adelante.

En esta localidad, tuvimos oportunidad de conversar con varias personas y, entre ellas, con el sacristán de la iglesia, que nos habló de las prácticas locales en torno a las rogativas oficiales. Según nos contó, en Montejo se continúa saliendo en procesión el día de San Marcos y el día de San Gregorio, y el recorrido actual se realiza alrededor de la ermita. Además, recordaba que antiguamente se celebraban también las rogativas de los tres días previos a la Ascensión. Nos contó que en aquellos tiempos se iba más lejos caminando, a un kilómetro del pueblo. Las direcciones dependían, como en la mayoría de lugares, de la hoja sembrada en cada año y cada día se iba por un camino –milagros, fuente, *enebrón*– y posteriormente se volvía a la iglesia. Según el sacristán, esta celebración definitivamente se perdió en los años noventa. Resulta llamativo, en comparación con otros lugares y debido a la gran despoblación de esta comunidad de villa y tierra, lo tardío de esa fecha. Pero el hecho es que Montejo sigue siendo una localidad bastante más poblada que el resto de núcleos de la Comunidad.

Teniendo en cuenta que tanto en el municipio de Montejo como en el de Honrubia la población se encuentra concentrada en



FIGURA 6.1: Delimitación aproximada de la parte de la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo perteneciente a la provincia de Segovia (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

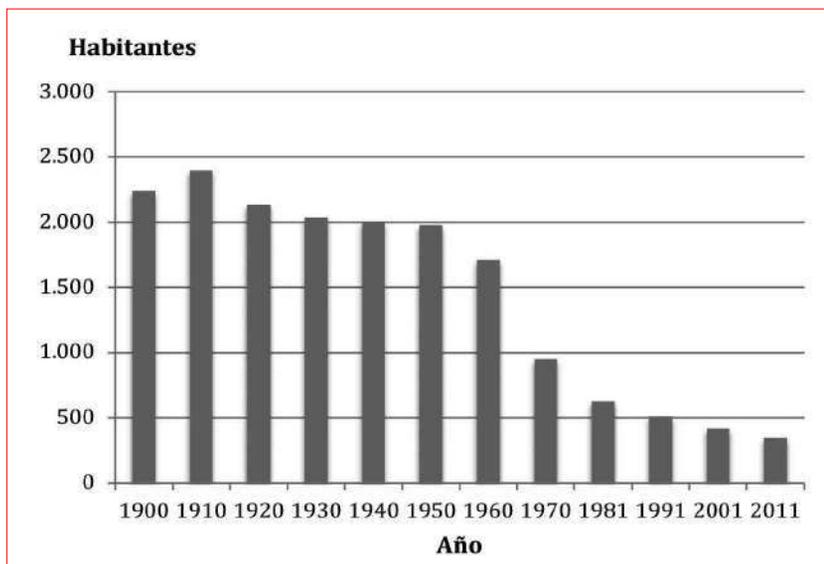


FIGURA 6.2: Censo histórico del área de Montejo situada en la provincia de Segovia (Fuente: INE.es)

Municipios de la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo	Población (2016)
Municipio de Montejo de la Vega de la Serrezuela	148
Municipio de Honrubia de la Cuesta	56
Municipio de Villaverde	35
Municipio de Valdevacas	30
(Municipio de Carabias)	(46)

CUADRO 6.1: Censo de los municipios de la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo en el momento en que fueron visitados en nuestro trabajo de campo (Fuente: INE.es)



Campo y casas abandonadas (Villalvilla de Montejo)

dichas localidades, por no existir pedanías dentro de dichos municipios, es claro que la población de Montejo prácticamente triplica a la de la segunda localidad en número de habitantes. En cuanto a Valdevacas, el dato también es concluyente con respecto a la población de la localidad, por no tener pedanías. Villaverde cuenta con la pedanía de Villalvilla, pero esta se encuentra enormemente despoblada, por lo que la mayoría de la escasa población reflejada en el censo se ubica en el municipio de Villaverde. Finalmente, dado que el municipio de Carabias se encuentra dividido entre tres comunidad de villa y tierra y que la mayoría de su población reside en Carabias –que pertenece a Maderuelo– la localidad de Pradales presenta un número de habitantes muy pequeño.

En otros municipios de la comunidad, la acentuada despoblación del territorio implica no solo que estas prácticas hayan dejado de realizarse sino, también, que queden pocas personas en estos pueblos con conciencia del modo en que se llevaban a cabo.

Por ejemplo, en nuestra visita a Villaverde de Montejo no pudimos hablar con ninguna persona que recordase nada acerca de estas prácticas. En Villalvilla de Montejo, actualmente pedanía de Villaverde y donde residen únicamente tres familias, una vecina nos contó que en aquel pueblo tradicionalmente había habido pocos campos sembrados, debido a la orografía. No obstante, la despoblación había acentuado aquel aspecto.

A pesar de lo anterior, nuestra informante de Villalvilla, nacida en la primera mitad de los años cuarenta, recordaba vagamente la celebración de bendiciones de campos. En el resto de su relato pudimos apreciar una clara influencia de los dos núcleos culturales más próximos a Villalvilla, a saber, la ermita de Hornuez (C.V.T. de Maderuelo) y la ermita de la Virgen de Lirio en Honrubia de la Cuesta.

En relación con la influencia del núcleo cultural de la Virgen de Hornuez, aunque estos pueblos no pertenecen a la denominada Concordia de Hornuez y, en términos locales, «no tienen Voto», la cercanía con respecto al santuario implica que tradicionalmente hayan participado en la actividad cultural del mismo.

Una de las muestras de esta participación la encontramos en el episodio referido en el capítulo de la C.V.T. de Maderuelo relativo a la solicitud de Valdevacas de tener Voto en la Concordia. Como se contó en su momento, la petición fue rehusada, pero Campo de San Pedro acogió al pueblo de Valdevacas, que desde entonces acude al día del Voto junto con Campo. También según aquel relato del informante, los vecinos de Valdevacas habían adoptado un lugar propio bajo un gran enebro en Hornuez en el que siempre se ubicaban en ocasiones de romerías y rogativas.

Al igual que Valdevacas, los municipios de Honrubia y Villaverde se encuentran muy implicados en el eje cultural de Hornuez y han participado tradicionalmente de las actividades de este núcleo, pese a no tener Voto.

Pudimos comprobar la actual vigencia de dicha participación acudiendo una tarde de domingo de agosto al santuario de la Virgen de Hornuez. Allí nos encontramos con muchos vecinos que habíamos conocido previamente, no solo en pueblos pertenecientes a la Concordia como Campo de San Pedro o Cedillo de la Torre, sino también en lugares de la C.V.T. de Montejo como Honrubia de la Cuesta e incluso de la despoblada Villalvilla.

La devoción hacia la Virgen de Hornuez, como agente unificador de las prácticas culturales del entorno, tiene su claro contrapeso cultural en otro fenómeno de menor alcance, pero gran relevancia dentro de su contexto, que es el núcleo cultural de la ermita de Nuestra Señora de Lirio, al sur del término de Honrubia de la Cuesta.

El nombre de la Virgen remite a los detalles de su aparición según el relato tradicional. Según este, la Virgen se apareció a unos pastores con un lirio en la mano, junto a un pozo, allá por el siglo XIII. En el lugar donde se encontraba dicho pozo fue construida la ermita.

En honor a esta Virgen se han celebrado tradicionalmente rogativas en torno a San Isidro.

El 15 de mayo se celebra una rogativa a la que concurren representaciones de Pardilla, Milagros, Villaverde, Pradales y Ciruelos.

Los pendones tremolan al viento sus damascos y lampases en la cumbre del cerro, el canto solemne de la liturgia le unge de oración y devota piedad, las campanas terminan el himno de sus bronces, la procesión entra como cinta que se enrolla en el interior del templo. Se perciben las notas suplicantes y confiadas de la Salve.

Así van pasando desde hace siglos todas las generaciones de estos pueblos, después de subir de esta guisa litúrgica y devota a postrarse ante la Santísima Virgen de Lirio en su santuario (Barrio, 1954, 121-122).

El relato de esta rogativa concuerda con los rasgos habituales de las rogativas históricas, con alusión a la procesión solemne portando los pendones, los recitados de oraciones y la actitud devota de la concurrencia.

A través de nuestros informantes locales hemos conocido muchos aspectos relevantes de esta práctica, que dejó de realizar-

se aproximadamente a mediados del siglo XX. Los recuerdos de nuestros informantes remiten a los años cuarenta.

En aquellas ocasiones, como se indica al comienzo de la cita anterior, a la rogativa acudía no solo Honrubia de la Cuesta sino también vecinos procedentes de otros municipios cercanos de la C.V.T. de Montejo. Nuestros informantes recuerdan la presencia de pueblos como Villaverde, Villalvilla, Pradinas, Milagros, etc. También nuestra informante de Villalvilla recordaba haber asistido a dicha rogativa siendo niña.

La implicación de los niños pequeños en la rogativa era importante, tal y como refleja un relato de una de nuestras informantes de Honrubia, que nos contó cómo su madre le enseñó allá por los años cuarenta una poesía para que la recitase en la rogativa a la Virgen de Lirio. Todavía la recordaba.

Hermosa Virgen de Lirio
Del paraíso mística flor
Hija bendita del Padre Eterno
Divina madre del Redentor
Este ramito de flores
Te le presento con puro amor
En él te doy toda mi vida
Toda mi alma y mi corazón

(Versos a la Virgen de Lirio, Delfina, 84, Honrubia de la Cuesta)

Realmente, la celebración era más elaborada que una simple rogativa. Por aquellos tiempos, la imagen de la Virgen de Lirio estaba regularmente en la ermita. Nueve días antes de la rogativa, desde Honrubia subían a por la Virgen y bajaban con ella hasta Honrubia en procesión. Allí, realizaban un novenario en honor a la Virgen. Después de esos nueve días, tenía lugar la rogativa de vuelta a la ermita. Otro poema local alude a este viaje de ida y vuelta de la Virgen.

Virgen Santa de Lirio
Dulce bien, divino amor
Eres la perla más bella
En el jardín del Señor
Eres de Honrubia patrona
Eres la madre de Dios
Y en las penas de la vida
Bálsamo del corazón
Cuando te vas a tu ermita
¡Qué pena verte marchar!
Más, ¡qué grande es la alegría
Al volverte a contemplar!

(Versos a la Virgen de Lirio, Mercedes, 74, Honrubia de la Cuesta)

Según nos contó un vecino de Honrubia, en realidad se llevaban a cabo dos rogativas. A la primera de ellas asistía exclusivamente Honrubia y era, según su descripción «la más bonita». En tales casos, la procesión era más larga, llegando primero a la ermita, luego hasta la cañada y finalmente dando la vuelta a la cruz. Dos días más tarde se celebraba una segunda rogativa, desde Honrubia hasta la ermita, junto con los demás pueblos agregados. Así, el vínculo de Honrubia con dicha Virgen es especial y tradicionalmente la han considerado su «patrona y abogada», como se pone de manifiesto en poemas como el anterior.

A lo largo de la rogativa se llevaba el pendón y la cruz y se iba cantando la Salve y todos los misterios del rosario, que también cantaban en la procesión de bajar a la Virgen desde la ermita a Honrubia. Posteriormente, la misa comenzaba a la una de la tarde y la oficiaban tres curas. A continuación, la celebración completa tenía también un cierto carácter de romería, dado que aquel día, según relatan nuestros informantes, se llevaba comida y se bebía vino, como ocurría en el día de la romería de Honrubia. Nuestros informantes recuerdan que lo pasaban muy bien, bromeaban entre los niños y se divertían mucho, por ejemplo, jugando a «apretar la bota» para que saliese vino hacia los demás.

Esta rogativa a la Virgen de Lirio dejó de celebrarse de este modo hace mucho tiempo. Los cambios sociales y la despoblación fueron los principales motivos, como frecuentemente ha ocurrido con este tipo de tradiciones. Sin embargo, un episodio específico se suma a los factores responsables del cambio en esta celebración local. Se trata del robo y brutal destrozo que sufrió la ermita durante la segunda mitad del siglo XX. Según el relato de nuestros informantes destruyeron el altar y se llevaron hasta las verjas y los faroles, todo menos la Virgen²¹. «Allí no quedan más que las paredes», dijo una de nuestras informantes. También nos cuentan cómo cuando llegaron estaban todas las piezas del altar tiradas por el suelo. Una vecina nos dice que se llevó tres piezas de aquellas como recuerdo y las tiene en su casa. En aquel momento, el pueblo llevó a cabo una colecta para arreglar los desperfectos. A finales de siglo, el cura Juan Carlos García realizó trabajos de restauración en la ermita. No obstante, en el momento del saqueo, la Virgen fue llevada a Honrubia, donde sigue ubicada en la actualidad de forma permanente.

Desde entonces, en las fiestas de la Virgen de Lirio, que siguen celebrándose actualmente durante el primer fin de semana de julio y el primer fin de semana de septiembre, se realiza una misa y una procesión con la Virgen hasta la ermita en conmemoración de las históricas rogativas. Pero evidentemente, esta procesión es muy diferente a la antigua rogativa.

Se recoge a continuación un poema escrito personalmente por una de nuestras informantes de Honrubia de la Cuesta, que nos recitó durante nuestra entrevista. En él se reflejan muchos aspectos históricos de la celebración de la rogativa a la Virgen de Lirio, como la novena, el canto de la Salve o el carácter de romería. Detalla otros aspectos específicos, como la división de las posiciones entre hombres, mujeres y niños dentro del templo durante la celebración de la misa. Alude también a los cambios en la tradición con el paso de los tiempos. Pero, principalmente expresa una fuerte devoción personal hacia la «patrona y abogada» de Honrubia de la Cuesta, Nuestra Señora de Lirio.

Un año más junto a ti
Virgen de Lirio
Un año más junto a ti
Te hemos hecho esta novena
Que nuestros mayores un día

²¹ Este episodio recuerda al del robo en la iglesia de Cilleruelo de San Mamés (Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo), referido anteriormente. En aquel caso, los ladrones que robaron en la iglesia no se llevaron la imagen local del Padre Eterno. Este tipo de pautas ha sido repetida habitualmente en robos a lugares sagrados en los entornos rurales, lo cual manifiesta el conocimiento de las narrativas culturales por parte de los ladrones y el respeto parcial a dichas narrativas a medio camino entre el temor espiritual a las represalias divinas y las conductas supersticiosas.

Antaño para ti escribieran
 Cuando por estas fechas estábamos
 Cansados y fatigados
 Recogiendo la cosecha
 Y el pan para todo el año
 Las campanas sonaban
 Con su acento peculiar
 Y el sacristán insistía
 Una vez y otra vez más
 “Tan, tan, tan”
 Dejábamos las faenas
 Y acudíamos aquí un rato
 Hombres, mujeres y niños
 A rezarte el rosario
 La chiquillería corriendo
 Contentos y alborotados
 Aquí aprendimos la Salve
 Desde niños a cantar
 Al oírlo a los mayores
 Tantas veces entonar
 Los hombres arriba en el coro
 Con su potente voz
 Hacían que estas paredes
 Vibraran de arriba abajo
 Las mujeres y los niños aquí abajo
 Todos juntos y a una voz
 Las gargantas se quebraban
 Y lloraba el corazón
 Desde niños nos enseñaron
 A tenerte devoción
 Por eso te llevamos dentro
 Muy dentro del corazón
 Hoy las cosas han cambiado
 Los tiempos no son igual
 Pero los honrubianos te queremos
 Virgen de Lirio
 Yo creo que ahora igual
 Tú eres nuestra patrona
 Tú eres nuestra abogada
 Y en las penas de la vida
 Nuestro refugio y esperanza
 Cuando las penas nos hieren
 Y nos oprimen en el alma
 Acudimos a ti
 Con fe y confianza
 Hoy desde aquí quiero yo
 Al Padre Dios darle gracias
 Porque él nos da nuevas vidas
 Y bendice nuestras casas
 A ti, Virgen de Lirio, que eres madre
 Madre del divino amor
 Aquí tienes a tus hijos
 Danos tu bendición

(Poema escrito por Mercedes, vecina de Honrubia de la Cuesta)

6.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Montejo

Con respecto a las prácticas propiciatorias relativas a ahuyentar a las tormentas, en la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo volvimos a encontrarnos con descripciones relativas al toque de campanas.

En Villalvilla, por ejemplo, una informante nos habló del recurso de «volar campanas para ahuyentar la nube» cuando era necesario, porque «en la nube se notaba cuándo era de piedra».

Igualmente, en Montejo otro informante nos contó que «antes se repicaban las campanas porque decían que se disipaba y no apedreaba». También nos refirió tener consciencia que en algunos otros lugares se tocaba un esquilín o pequeña campana. A lo largo de la conversación, este vecino realizó un comentario interesante con respecto a la confianza cultural en el toque de campanas como herramienta de protección. Nos dijo que él no creía en ese poder. Sin embargo, añadió a continuación: «aunque sí he notado que para de llover al tocar si llueve mucho». Así mismo, nos dijo que «las campanas suenan diferente cuando auguran algo malo». Como puede notarse, las narrativas culturales elaboradas en torno al toque de campanas son verdaderamente amplias y ricas en matices.

Aparte de esto, algunos informantes mencionaron el recurso de rezar a santa Bárbara, como ocurre de manera generalizada también en el resto de la provincia.

6.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Montejo

Aparte de lo anterior, también encontramos alusión a prácticas propiciatorias extraordinarias y específicas para pedir agua en casos de necesidad. Y en tales casos, nos refirieron cantos de temática propiciatoria, tanto en Montejo como en Honrubia.

En Montejo nos contaron que, cuando había sequía, se realizaba un novenario a la Virgen del Val para pedirle lluvias. Nos dijeron que la novena se llevaba a cabo muy temprano por la mañana –según una informante, a las siete– e inicialmente solo la realizaban las mujeres, aunque con el tiempo los hombres se fueron incorporando también a la práctica. Así mismo, nos indicaron que en tales ocasiones solía cantarse una canción. Recordaban cantarla a mediados del siglo XX. Dos de nuestras informantes, Blanca y Consuelo, recordaron algunos versos y nos los cantaron. La referencia aparece transcrita en la página 94 bajo el título *Sagrada Virgen del Val y*, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura S.V.V. Montejo.

En relación con la práctica de estos cantos, resulta interesante un comentario de Blanca, nuestra informante, que nos dijo: «yo la canto muchas veces; cuando el campo está seco y no llueve...». Así, pese a que estas herramientas culturales dejen de utilizarse de manera comunitaria hace años, todavía sirven como recurso personal en la memoria de ciertas personas.

Con respecto a Honrubia de la Cuesta, a través de algunos de nuestros informantes, conocimos un relato local según el cual la celebración de la rogativa del 15 de mayo a la Virgen de Lirio tiene su origen en una rogativa especial que se realizó un año indeterminado en dicha fecha para pedir agua. Según este relato, tras aquella petición llovió mucho, motivo por el cual la rogativa continuó celebrándose de ahí en adelante todos los años. De nuevo, este tipo de narrativas se asientan sobre prácticas culturales de amplio recorrido –las generalizadas prácticas propiciatorias en torno a mediados de mayo– justificando y reforzando su celebración en el contexto local específico.

Además de este relato sobre el origen de la rogativa del 15 de mayo, nuestros informantes nos hablaron de la celebración de rogativas específicas para pedir agua a la Virgen de Lirio en temporadas de necesidad, allá por los años cuarenta. Así mismo, nos contaron que en aquellos casos se cantaba una canción, de la que dos de nuestras informantes, Delfina y Mercedes, nos cantaron varios versos. La referencia aparece

transcrita en la página 95 bajo el título *Agua pedimos, Señora* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.P.S. Honrubia*.

Como se verá más adelante, las dos referencias documentadas en esta comunidad de villa y tierra presentan características textuales y melódicas muy similares.

6.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Montejo

- Agua pedimos, Señora – Honrubia de la Cuesta (página 94)
 - Informantes: Delfina (84) y Mercedes (74)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Honrubia de la Cuesta, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Sagrada Virgen del Val – Montejo de la Vega de la Serrezuela (página 95)
 - Informantes: Blanca Izquierdo Arnald (85) y Consuelo del Cura Hernando (75)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Montejo de la Vega de la Serrezuela, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado

Agua pedimos, Señora Honrubia de la Cuesta

Informantes: Delfina (84) y Mercedes (74)
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Honrubia de la Cuesta, 2016)
Transcripción: Juan Delgado



Se quejan los labradores
Cuando van por los caminos
Se les secan las cebadas
Los centenos y los trigos

Agua pedimos, Señora
Y rocíos celestiales
Agua Virgen por los campos
Agua Madre por los valles

Pobrecito labrador
Si un hijo le pide pan

Y le diga hijo mío
Yo no te lo puedo dar

Final añadido a la copla «Agua pedimos, Señora» por una de las informantes:

Agua pedimos, Señora
Y rocíos celestiales
Agua Virgen por los campos
Agua Madre por los valles
Que se nos secan los campos
Y se pierden los trigales

Sagrada Virgen del Val Montejo de la Vega de la Serrezuela

Informantes: Blanca Izquierdo Arnaldo (85) y Consuelo del Cura Hernando (75)
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Montejo de la Vega de la Serrezuela, 2016)
Transcripción: Juan Delgado

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics 'Sa-gra - da Vir - gen del Val__ Tú que tic - nes el po-' are written below the notes. The second staff continues the melody with similar note values. The lyrics 'der__ Qui-ta_el can - da - do_a las nu - bes Pa - ra que_em - pie - ce_a llo - ver__' are written below. The piece ends with a double bar line.

Sagrada Virgen del Val
Tú que tienes el poder
Quita el candado a las nubes
Para que empiece a llover

Agua pedimos, Señora
Y rocíos celestiales
Agua Virgen por los campos
Agua Madre por los valles

Agua te piden los hombres
Cuando van por los caminos
Agua te piden los hombres
Que se nos secan los trigos

Agua te piden los hombres
Cuando van por las cañadas
Agua te piden los hombres
Que se secan los cebadas

Ves que los niños suspiran
Ves que los viejos dan ayes
Los jóvenes afligidos
De ver llorar a sus padres

San Isidro labrador
Sacó el agua del peñasco
Sácalo tú Virgen Pura
Que se nos secan los campos

7. Prácticas propiciatorias en la Comunidad de Villa y Tierra de Ayllón

7.1. Introducción a la C.V.T. de Ayllón: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

En este capítulo nos ocuparemos de una serie de pueblos de la zona este de Segovia. Dichos pueblos son todos los que formaban parte de la Comunidad de Villa y Tierra de Ayllón y que actualmente se encuentran en la provincia de Segovia. Esta comunidad de villa y tierra estaba formada por pueblos de las actuales provincias de Segovia, Soria y Guadalajara. El territorio estaba dividido en la Villa de Ayllón y siete sexmos, cuatro de los cuales incluían a los pueblos de Segovia que serán enumerados a continuación. Conviene señalar que la mayor parte de las localidades referidas son actualmente pedanías de otros municipios mayores, que, en el caso de Riaza, no pertenecían a esta comunidad. La división actual en municipios y pedanías es la siguiente:

- Ayllón –Villa y Capital de la Comunidad–
- Sexmo del Río
 - Estebanvela, Francos, Grado del Pico, *San Martín de Arahuetes*, Santibáñez de Ayllón (todos ellos pedanías de Ayllón)
- Sexmo de la Sierra
 - Riaza²² [y Becerril, Madriguera, El Muyo, El Negro, Serracín y Villacorta]
- Sexmo de Saldaña
 - Alquité y Martín Muñoz de Ayllón (pedanías de Riaza), Valvieja, *Valviejuela*, Saldaña de Ayllón, *San Juan de Carrascal* (pedanías de Ayllón), Ribota [y Aldealázaro]
- Sexmo de Mazagatos
 - Corral de Ayllón, Languilla [y Mazagatos] y Santa María de Riaza (pedanía de Ayllón)

El hecho de que los pueblos del sexmo de la Sierra pertenezcan a un municipio de fuera de la comunidad tratada, dificulta el análisis de la evolución de la población, ya que los censos oficiales tienen en cuenta los municipios y no diferencian entre distintas pedanías. En todo caso, tomando en consideración los municipios de Ayllón, Corral de Ayllón, Languilla y Ribota, po-

²² Cabe señalar que la Villa de Riaza, aunque pasó por distintas situaciones administrativas como ser propiedad episcopal o pertenecer a la C.V.T. de Cantespino, nunca perteneció a la C.V.T. de Ayllón, por lo que el municipio de Riaza no será tratado en el presente capítulo, pero sí todas sus pedanías enumeradas en la lista, pues estas pertenecían a la C.V.T. de Ayllón.

demos observar en el gráfico de la FIGURA 7.2 la evolución de la población de dicha región en el último siglo.

Cabe destacar en esta región a la Villa de Ayllón. El municipio actualmente tiene aproximadamente 1400 habitantes, lo que supone el 86 % de toda la población de la región. En el gráfico anterior puede observarse que a partir de los años sesenta ha tenido lugar un descenso de la población de alrededor del 15 %, pero conviene señalar que, mientras la población del municipio de Ayllón se ha mantenido constante e incluso ha aumentado en la última década, la población del resto de municipios se ha visto reducida en un 80 % desde 1900. Esta tendencia se puede observar en el gráfico de la FIGURA 7.3, en el cual está reflejada la evolución de la población por municipios.

La zona sur de la comunidad es una zona de montaña, que forma parte de la sierra de Ayllón. Actualmente, su principal motor económico es el turismo. Una de las peculiaridades que presenta y que ha sido empleada como reclamo de interés turístico es el tipo de rocas que pueden encontrarse en estos parajes de la sierra y que tradicionalmente se han empleado en la construcción de las casas. Uno de nuestros informantes de Martín Muñoz de Ayllón nos enseñó una muestra de ese tipo de piedras formando parte de un pequeño muro lateral entre una parcela y una de las calles del pueblo.

En base a esta peculiar geología local, estas localidades –fuertemente despobladas– se clasifican como pueblos amarillos, rojos y negros en función de las rocas empleadas en sus construcciones.

Pero aunque actualmente el principal motor económico de esta zona de la sierra es el turismo, tradicionalmente sus habitantes se han dedicado a la ganadería caprina, bovina y vacuna. La importancia de la ganadería para la comunidad era fundamental, como se señala en la siguiente cita:

Cabe destacar que aunque la comunidad fue creada por Alfonso VI después de la reconquista de su territorio, después pasó en marzo de 1320 a ser señorío, y más tarde parte del condado de San Esteban de Gormaz. A partir de 1620 empezó a funcionar como comunidad de Villa y Tierra, cuya misión prioritaria es “la defensa de su privilegiada ganadería [...] su lana merina ocupa un lugar destacado en la fabricación de paños finos [...]” (García, 2001, 305).

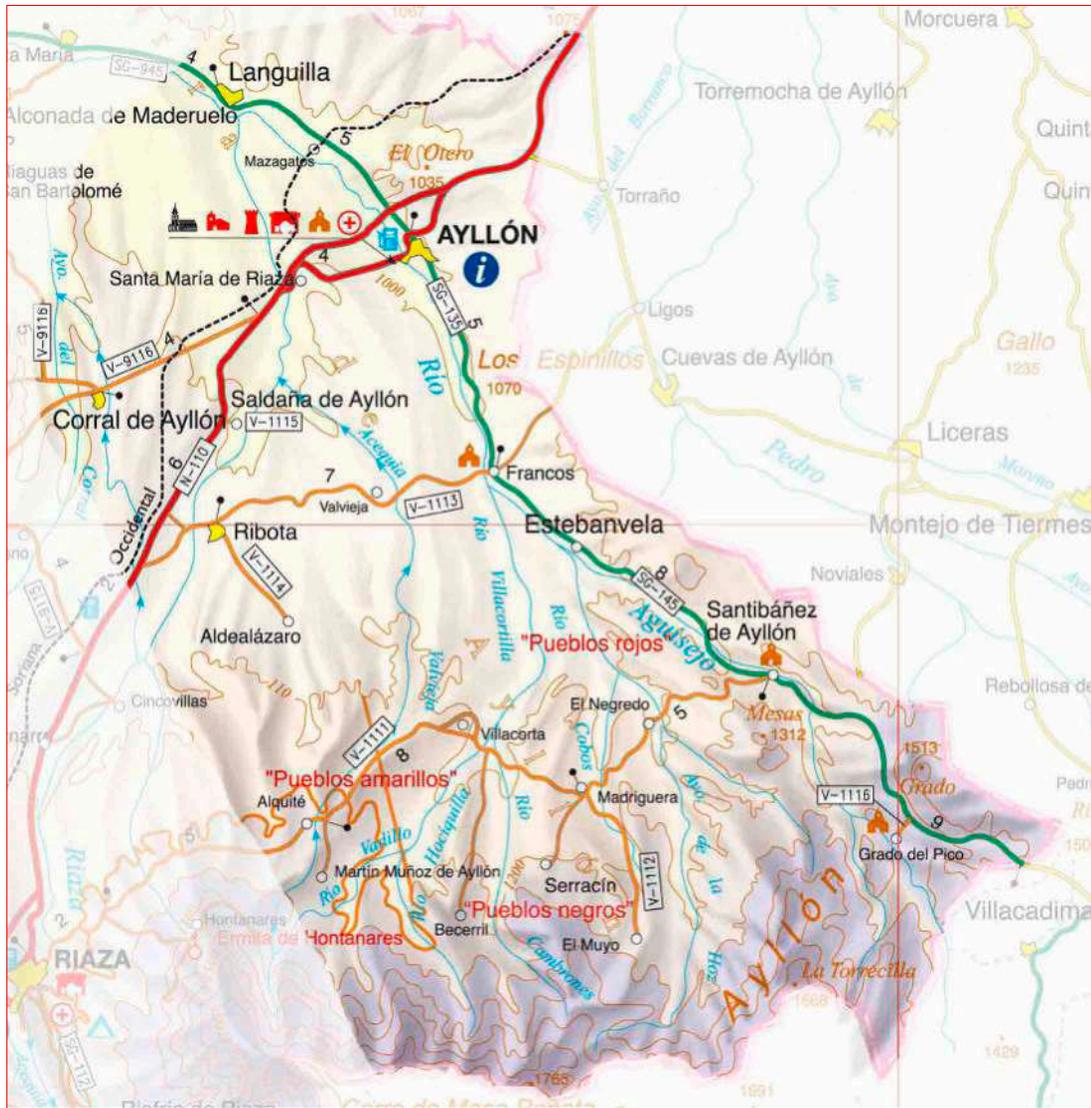


FIGURA 7.1: Delimitación aproximada de la parte de la Comunidad de Villa y Tierra de Ayllón perteneciente a la provincia de Segovia (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

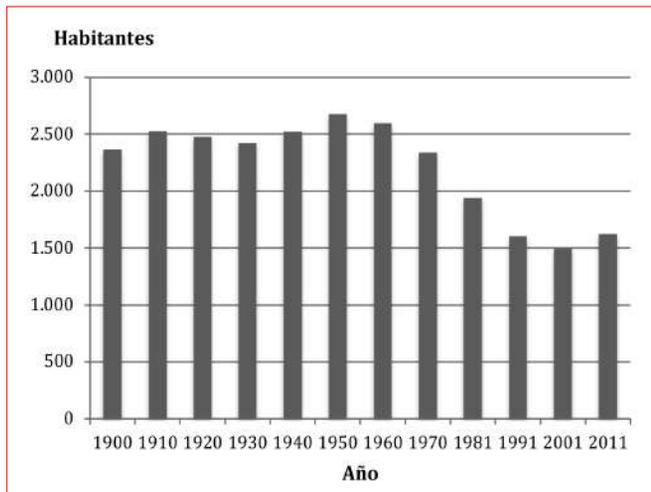


FIGURA 7.2: Censo histórico del área de Ayllón (Fuente: INE.es)

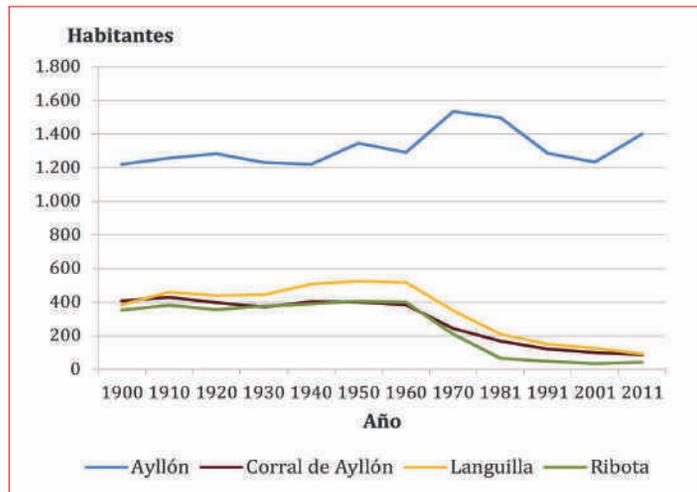


FIGURA 7.3: Evolución del censo histórico de la Comunidad de Villa y Tierra de Ayllón por municipios (Fuente: INE.es)



Muro de piedras (Martín Muñoz de Ayllón)



Pueblos rojos: Villacorta

Por otra parte, la zona norte de la comunidad está formada por dehesas típicas de la meseta castellana, en las cuales los habitantes se han dedicado principalmente al cultivo de cereales (trigo, cebada, centeno, avena) y algunas legumbres como garbanzos, manteniendo así mismo ganado principalmente lanar.

7.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Ayllón

A lo largo de nuestro trabajo de campo en la C.V.T. de Ayllón, encontramos que las rogativas oficiales de San Marcos y el triduo de la Ascensión fueron practicadas hace años, pero en la actualidad no se llevan a cabo.

El actual cura de Ayllón nos dijo que él ha oficiado en Ayllón las rogativas de los tres días previos a la Ascensión, pero que ya no se celebran. En Valvieja, sin embargo, sigue celebrándose un triduo los días 27-29 de mayo durante el cual se celebran misas de rogativas con petición por los frutos del campo. En Santa María, nos contaron que con el cura anterior realizaban tres días de rogativas por las eras, pero que actualmente ya no se practican.

En Estebanvela nos contaron que antiguamente se realizaban rogativas tanto el día de San Marcos como durante los tres días previos a la Ascensión y que, en aquellas ocasiones se iba hasta la ermita del Padre Eterno y caminaban en procesión alrededor de la ermita, aunque sin sacar la imagen. Esta imagen se sacaba solo el día de la romería, celebrada tradicionalmente el domingo siguiente a Pentecostés. De aquellas rogativas sigue celebrándose únicamente una, en la Ascensión. Este día se camina hasta una cruz y allí se lleva a cabo una bendición de campos.

Sin embargo, como ocurre en otros lugares, las bendiciones de campos y procesiones rituales de carácter propiciatorio siguen celebrándose durante los meses de primavera en otras fechas señaladas como el día de la Cruz de Mayo, San Gregorio o San Isidro.

El día de la Cruz de Mayo sigue celebrándose en algunas de estas localidades y en torno a dicha fecha se concentran algunas prácticas propiciatorias. En Ayllón, por ejemplo, nos contaron que el 3 de mayo se realiza una romería de la Cruz de Mayo, y se va en procesión hasta la ermita del Santo Cristo Arrodillado



Pueblos negros: El Muyo

portando una reliquia de la Vera Cruz. En Estebanvela el día después de la Cruz de Mayo se realiza la misa de difuntos y la bendición en la Cruz.

En Santibáñez antiguamente se realizaban rogativas especiales en San Gregorio. Ahora se llevan a cabo el primer sábado de mayo. Siguen rezándose las letanías y el rosario. En este caso sí se sigue caminando en procesión con san Gregorio hasta la capilla llamada «Virgencilla». Antes también se celebraba este día con música y un refrigerio, aunque actualmente ya no.

Por San Isidro se concentran en muchas localidades este tipo de celebraciones. Por ejemplo, nuestros informantes nos contaron que en Valvieja en San Isidro se lleva al santo hasta la entrada del pueblo –antiguas escuelas–, hasta una cruz de piedra y se realiza la bendición donde comienza el campo sembrado. En Ribota, durante los días 14 y 15 de mayo se celebra la Virgen de la Antigua. Se sale en procesión con la Virgen y se subastan posteriormente las andas. En todo caso, esta celebración tiene un carácter general de fiesta local, con bailes regionales y función de momento de reencuentro para antiguos vecinos.

En Santa María se sigue celebrando una importante fiesta en torno al llamado «día de la Rogativa», que se celebra el último

sábado del mes de mayo. La celebración es en honor a la patrona de Santa María, la Virgen de Natividad. Las fuentes locales cuentan que se trataba de una rogativa de petición de lluvias en caso de necesidad que terminó por oficializarse en un día fijo. Durante este día, sacan a la Virgen de Natividad en procesión desde la iglesia de Nuestra Señora de la Natividad, donde se encuentra ubicada esta Virgen. La iglesia es de estilo románico tardío –siglo XIII– y se conserva como una auténtica joya arquitectónica. Durante la procesión, se camina siguiendo el ritual tradicional de las rogativas. En primer lugar va la cruz, luego dos estandartes y después el pendón. La bendición de campos es siempre realizada en un mismo punto, hacia los cuatro puntos cardinales. Posteriormente, se subastan las andas y se celebra una comida organizada por la asociación. Uno de nuestros informantes recuerda que incluso un año hubo manteos. Desde luego, se considera un día de «fiesta grande».

Otras imágenes locales han tenido tradicionalmente culto de tipo propiciatorio. Es el caso de la Virgen del Rosario en Mazagatos y el Cristo de la Salud en Languilla.

Con respecto a las bendiciones de campos, el lugar en que estas se llevan a cabo ha cambiado con el tiempo. Si bien antes era frecuente, como en otros lugares, caminar cada día por un camino y bendecir la hoja sembrada, a día de hoy es más habitual que la bendición se realice siempre en un mismo sitio. En varios de estos pueblos, como se ha visto, se sigue realizando una procesión hasta un lugar señalado y allí se bendice el campo. Sin embargo, en otros pueblos, incluso la procesión se ha visto eliminada. Es el caso de Grado del Pico, donde nos contaron que actualmente se sale a la puerta de la iglesia y allí se realiza la bendición.

Las diferencias geográficas entre unas y otras zonas de la región segoviana de la C.V.T. de Ayllón suponen ciertas diferencias locales en torno a la celebración de rogativas.

Como puede notarse, todo lo señalado hasta el momento refiere a los municipios de la parte norte y central de esta región. En los municipios de la sierra, en la zona sur, nuestros informantes nos hablaron de rogativas celebradas tiempo atrás. Por ejemplo, en Alquité o en Villacorta nos refirieron a las rogativas del día de la Cruz de Mayo, en Martín Muñoz nos hablaron de la celebración de rogativas en San Isidro, y en general nos refirieron a la celebración de rogativas y bendiciones de campos. Sin embargo, en ninguno de estos pueblos nos hablaron de celebraciones actuales del tipo de las que nos fueron referidas en la zona norte. Sin duda, la fuerte despoblación de estas localidades y su orientación como atractivos para el turismo rural –pueblos amarillos, rojos y negros– han contribuido fuertemente a que estas prácticas hayan ido progresivamente desapareciendo.

Otra de las peculiaridades geográficas que condicionan la celebración de las prácticas propiciatorias la encontramos en la localidad de Estebanvela. Allí, un informante nos habló de que, además de las rogativas habituales y de las bendiciones de campos, tradicionalmente se han celebrado las llamadas «bendiciones de huertas». Estebanvela se encuentra asentado sobre el cauce del río Aguijejo, muy cerca de su unión con el río Cobos. El río tiene un caudal bastante grande para tratarse de un río pequeño. Así, a lo largo del cauce del río ha habido tradicionalmente huertas y las sigue habiendo. Nuestro informante nos contó que en el día de San Gregorio –9 de mayo– se

llevaba a cabo una bendición de huertas «todo a lo largo del pueblo». Así, se realizaban cuatro paradas donde el cura llevaba a cabo la bendición arrojando agua bendita con el hisopo hacia los cuatro puntos cardinales. Esta práctica local supone una adaptación de las prácticas propiciatorias a una actividad agrícola especial. La dependencia de las lluvias era igualmente importante para este tipo de cultivo, dado que dependía de si el río transportaba o no agua suficiente. Con respecto a esta bendición de huertas en Estebanvela, el cura de Ayllón nos dijo que se realizaba antiguamente, pero a día de hoy «era innecesaria». La importancia de las rogativas y bendiciones en Estebanvela, de hecho, se refleja en una historia que nos transmitieron nuestros informantes. La historia cuenta que en una ocasión traían al Padre Eterno de la ermita de la Santísima Trinidad, en rogativa, por donde no estaba sembrado. Entonces, la imagen del Padre Eterno «empezó a pesar tanto, tanto, que tuvieron que darse la vuelta y volver por donde estaba sembrado». Este tipo de relatos sobre el Padre Eterno no se restringen al ámbito de las rogativas. También nos contó el mismo informante la historia de que unos carreteros una vez cogieron al Padre Eterno, «le hicieron *pifias* y después murieron».

El primer relato presenta una evidente función de contribución a la estabilidad de la cultura reforzando las prácticas tradicionales y las narrativas culturales asociadas. Este mismo tipo de relato lo encontramos de nuevo en otra localidad de la región, a saber, Corral de Ayllón. Allí uno de nuestros informantes nos contó una historia local según la cual un año en que cambiaron de sitio la cruz, «se apedreó». De nuevo, encontramos en este relato una clara función de contribución al mantenimiento de las tradiciones locales.

Finalmente, es en relación con este tema de las cruces en los campos donde encontramos una de las más interesantes peculiaridades al respecto de las prácticas propiciatorias en la región segoviana de la Comunidad de Villa y Tierra de Ayllón. Al igual que vimos en la C.V.T. de Maderuelo, en la de Ayllón era habitual el empleo de cruces de madera para señalar los puntos donde se llevaban a cabo las bendiciones. Sin embargo, en este caso, dichas cruces de madera poseían unas hendiduras en forma de pequeñas cruces realizadas en los cuatro laterales de la cruz.

En estas hendiduras se acostumbraba a colocar pequeñas cruces de cera que se dejaban allí para que las fuese fundiendo progresivamente el sol. En la siguiente imagen tomada en agosto de 2016 en Estebanvela, todavía puede observarse un resto de cera de las cruces colocadas ese mismo año en el mes de mayo.

La práctica de las cruces de cera se encuentra extendida por toda esta región. Por ejemplo, en Corral de Ayllón un informante nos contó que era costumbre colocar esta cruz de madera, cada año a un lado, según la hoja que tocara cultivar. En nuestra visita, pudimos ver una de dichas cruces, que actualmente se pone el día de San Isidro, con sus hendiduras para las cruces de cera en los cuatro laterales.

También en los pueblos de la sierra de Ayllón nos hablaron de las cruces de cera. Por ejemplo, en Villacorta nos contaron que había dos cruces que estaban fijas, una en cada una de las dos salidas del pueblo, hacia cada una de las añadas. Así, cada año se iba a una de ellas según la hoja sembrada. En estas cruces se ponían cuatro cruces de cera encima, hacia los cuatro puntos cardinales. En Alquité nos hablaron de una única cruz fija



Cruz con hendiduras para las cruces de cera (Estebanvela)



Detalle de las hendiduras para las cruces de cera (Estebanvela)

de madera, con hendiduras a los cuatro puntos cardinales para las cruces de cera. En El Muyo nos refirieron a una cruz con tres hendiduras. Así mismo, en Martín Muñoz, nos dijeron que la cruz tenía tres hendiduras para poner tres cruces de cera, en los dos brazos y en el centro.

La fuerza simbólica de estas cruces de cera es muy llamativa. Por una parte, el material de que estaban hechas y el hecho de que se derritiesen con el sol puede entenderse como una sim-



Cruz de madera con hendiduras para las cruces de cera (Corral de Ayllón)

bolización del proceso de maduración de los cultivos a través del calor del sol, en representación de los fenómenos naturales de los que depende el buen discurrir de la cosecha en el ciclo anual. Además, su habitual emplazamiento en los cuatro laterales de la cruz simboliza la bendición completa del campo mediante la alusión a los cuatro puntos cardinales, también presente en el momento en que en las bendiciones de campos el cura arroja agua bendita a los campos con el hisopo.

Las cruces de cera son, sin duda, una de las peculiaridades más representativas del modo de llevar a cabo estas prácticas propiciatorias en la Comunidad de Villa y Tierra de Ayllón. La generalización de su práctica y su fuerza simbólica hacen de esta costumbre uno de los rasgos distintivos de las prácticas propiciatorias en esta región.

7.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Ayllón

En la C.V.T. de Ayllón, encontramos pocas prácticas especiales en lo relativo a ahuyentar a las tormentas y las granizadas. Aparte de la referencia a la consabida oración a santa Bárbara, por lo general nos hablaron de nuevo de toque de campanas.

En el municipio de Ayllón nos refirieron a dicha práctica en un par de ocasiones, en Estebanvela y en Santa María de Ayllón. En Corral de Ayllón un informante nos dijo que antiguamente se tocaban las campanas en tales ocasiones, pero desde hace mucho tiempo dejó de hacerse. También en la zona de la sierra nos refirieron al toque de campanas en localidades como Alquité, Villacorta o Martín Muñoz de Ayllón. En Villacorta nuestro informante matizó que «se tocaban con mucha fuerza», relacionando la intensidad del toque con una mayor eficacia de la práctica.

Pero, sin duda, la práctica más original nos fue relatada en Martín Muñoz de Ayllón. Allí, un informante nos contó que, con el fin de evitar el granizo, era costumbre colocar en la puerta



Oncejo colocado para evitar el granizo
(Martín Muñoz de Ayllón)

de la casa un oncejo –o podón, herramienta para cortar leña– o un hacha, con el filo hacia arriba. Nuestro informante entró en casa para buscar su oncejo y nos mostró su colocación.

La fuerza simbólica del filo orientado hacia las nubes para partir el granizo y transformarlo en lluvia es muy llamativa. Como práctica propiciatoria, se encuentra desligada de las narrativas religiosas, pero completamente imbricada dentro del imaginario de las labores del campo. La utilización de una herramienta campesina para protegerse de un fenómeno que amenaza precisamente a las actividades del campo resulta muy significativa.

7.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Ayllón

Encontramos en la C.V.T. de Ayllón varias prácticas propiciatorias de carácter extraordinario y específico para pedir agua en casos de necesidad. Así mismo, documentamos varias referencias relativas a canciones para pedir agua, diferentes entre sí pero con determinados rasgos compartidos.

Comenzando por el municipio de Ayllón, encontramos referencias a rogativas especiales para pedir lluvias. Por ejemplo, en Estebanvela nos contaron que también era habitual sacar al Padre Eterno en procesión para pedir agua.

Por otra parte, dentro de este municipio, encontramos varias canciones asociadas a este tipo de petición. Por ejemplo, en el mismo Ayllón una vecina de 97 años, Josefa Socorro Olivares, nos cantó un par de coplas para pedir agua. Nos contó que cuando era pequeña se le iba a pedir al Santo Cristo a la iglesia, pero solo recordaba que se le sacase en rogativa en una ocasión. La referencia aparece transcrita en la página 104 bajo el título *Agua, Virgen pura* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.V.P. Ayllón*. Cabe señalar que a nuestra infor-

mante le costó un poco recordar la canción y, cuando nos la cantó, lo hizo a medio camino entre la entonación y el recitado. A pesar de ello, la transcripción incluida al final de este capítulo resulta suficientemente contrastada, dado que deriva de la comparación entre varias repeticiones que la informante llevó a cabo por petición nuestra.

También en Ayllón encontramos a Encarna, otra vecina de la misma edad procedente de Saldaña de Ayllón, que nos refirió algunos versos sueltos relativos a otra canción para pedir agua. La referencia aparece transcrita en la página 104 bajo el título *Agua, Virgen pura (2)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.V.P.(2) Saldaña*. En este caso, el trazado melódico queda muy claro en la grabación, pero no es completo. La parte que nos cantó Encarna corresponde a los dos versos iniciales de dos estrofas diferentes.

Estas dos primeras referencias corresponden en realidad, por tanto, a recuerdos de canciones que se cantaban en torno a los años veinte, referidos por personas muy mayores. Lo que desde luego evidencia su documentación es que en aquella época se cantaban canciones para pedir agua en los pueblos que integran el actual municipio de Ayllón y que al menos algunas de ellas, con sus diferencias locales, giraban alrededor del verso «Agua, Virgen pura».

Reforzando nuestra hipótesis, en Santa María de Riaza nos volvimos a encontrar de nuevo con el verso «Agua, Virgen pura» en el contexto de la documentación de otra canción para pedir agua. Nos la cantó Mónica y, de nuevo, su recuerdo era inestable en algunos puntos, quedando incompleta una de las estrofas referidas. La referencia aparece transcrita en la página 105 bajo el título *Agua, Virgen pura (3)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.V.P.(3) Santa María*. Llama la atención que la referencia presenta estrofas de diferente tipo de métrica, implicando cambios melódicos esencialmente a nivel rítmico.

En el fondo de música tradicional del CSIC, Misión M36, encontramos una referencia grabada y transcrita en el año 1949 por Antonio Granero relativa también a Santa María de Riaza. En aquella ocasión la informante, Consuelo Arranz Barahona, de 43 años en la fecha de la grabación, cantó una canción a la Virgen de Natividad. Gracias a esta grabación tenemos conocimiento de un canto empleado a comienzos de siglo en las peticiones de agua a la Virgen de Natividad que se encuentran en la base de la celebración de la festividad del «día de la Rogativa» celebrado en Santa María el último sábado de mayo. La transcripción de Granero aparece reproducida en la página 106 bajo el título *Virgen de Natividad* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.N. Santa María*.

Esta referencia presenta notables diferencias melódicas respecto a *A.V.P.(3) Santa María*. Sin embargo, es llamativo que comparte con dicha referencia la característica de combinar estrofas de diferente estructura métrica y de adaptar rítmicamente un recorrido melódico similar a dichas variaciones métricas. El hecho de que ambas referencias compartan esta característica es significativo, dado que por lo general no hemos encontrado en otros lugares la utilización combinada de coplas de diferente métrica compartiendo mediante adaptación rítmica un mismo trazado melódico de base. En *A.V.P.(3) Santa María*, podríamos haber pensado que este rasgo guardase relación con la parcial inestabilidad del recuerdo de nuestra infor-

mante. Sin embargo, a la luz de *V.N. Santa María*, se refuerza la significatividad de este rasgo compartido.

Por otra parte, al margen de las diferencias rítmicas existentes, el trazado melódico de *A.V.P.(3) Santa María* es esencialmente idéntico al trazado melódico de la referencia *A.V.P. Ayllón* documentada en nuestro trabajo de campo.

En nuestra visita a Santa María de Riaza encontramos también a Maximina Mateo, una vecina de Mazagatos de 95 años. Nos cantó una canción de petición de lluvias «que cantaban las mozas en Mazagatos» allá por los años veinte o treinta. Mazagatos ya no pertenece al municipio de Ayllón, sino al de Languilla. La referencia aparece transcrita en la página 107 bajo el título *Virgen del Rosario* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.R. Mazagatos*. En este caso, Maximina nos cantó dos coplas completas y su recuerdo era muy definido y concreto.

En cuanto a la zona de la sierra, en los pueblos pertenecientes al municipio de Riaza encontramos también referencia a prácticas para pedir agua. Por ejemplo, en Villacorta un informante recordaba que «alguna vez se sacó una imagen cuando había sequía». En El Muyo, también nos contaron que se solía sacar a san Urbano cuando no llovía y nos refirieron el peculiar dicho de que «si se limpia el polvo, llueve». En Martín Muñoz nos dijeron que en tales casos subían y bajaban caminando con la Virgen desde la iglesia. En este pueblo, Martina, una vecina nacida en los años cuarenta, nos cantó una canción que en tales ocasiones iban cantando para pedir el agua. La referencia aparece transcrita en la página 107 bajo el título *Agua, Señor, agua* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.S.A. Martín Muñoz*. En relación con el origen de la canción, Martina aventuró en un momento: «don Jesús, el cura, nos la enseñaría». El hecho es que esta referencia posee elementos comunes con *V.R. Mazagatos*, especialmente a nivel rítmico.

7.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Ayllón

- Agua, Virgen pura – Ayllón (página 104)
 - Informante: Josefa Socorro Olivares Olivares (97)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Ayllón, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Agua, Virgen pura (2) – Saldaña de Ayllón (página 104)
 - Informante: Encarna (97)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Ayllón, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Agua, Virgen pura (3) – Santa María de Riaza (página 105)
 - Informante: Mónica
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Santa María de Riaza, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Virgen de Natividad – Santa María de Riaza (página 106)
 - Informante: Consuelo Arranz Barahona (43)
 - Documentación: Antonio Granero (Santa María de Riaza, 1949)
 - Transcripción: Antonio Granero
 - Fuente: Fondo de música tradicional del CSIC, Misión M36
- Virgen del Rosario – Mazagatos (página 107)
 - Informante: Maximina Mateo (95)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Santa María de Riaza, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Agua, Señor, agua – Martín Muñoz de Ayllón (página 107)
 - Informante: Martina (76)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Martín Muñoz de Ayllón, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado

Agua, Virgen pura Ayllón

Informante: Josefa Socorro Olivares Olivares (97)
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Ayllón, 2016)
Transcripción: Juan Delgado



Los rí - os se sa - can Las fuen - tes no na - cen
A - gua Vir - gen pu - ra A - gua Vir - gen Ma - dre

Los ríos se secan	Agua, Virgen pura
Las fuentes no nacen	Agua, Virgen Madre
Agua, Virgen pura	Riéganos los campos
Agua, Virgen Madre	Que hay necesidades

Agua, Virgen pura (2) Saldaña de Ayllón

Informante: Encarna (97)
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Ayllón, 2016)
Transcripción: Juan Delgado



A - gua, Vir - gen pu - ra A - gua, Vir - gen be - lla...

Agua, Virgen pura	Caiga el agua, caiga
Agua, Virgen bella	Baje el agua, baje
...	...
...	...

Agua, Virgen pura (3)

Santa María de Riaza

Informante: Mónica

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Santa María de Riaza, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

A - gua, Vir - gen pu - ra A - gua in - men - so mar ___

Si nues - tros cla - mo - res Lo pue - den ___ lo - grar ___

El pue - blo se ha re - u - ni - do Con gran - de ne -

ce - si - dad ___ Que nos deis a - gua, Se - ño - ra...

Agua, Virgen pura
 Agua, inmenso mar
 Si nuestros clamores
 Lo pueden lograr

El pueblo se ha reunido
 Con grande necesidad
 Que nos deis agua, Señora
 ...

Los trigos...

...
 Tenemos la culpa
 Los hijos de Adán

Virgen de Natividad Santa María de Riaza

Informante: Consuelo Arranz Barahona (43)
Documentación: Antonio Granero (Santa María de Riaza, 1949)
Transcripción: Antonio Granero
Fondo de música tradicional del CSIC, Misión M36

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff begins with a rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes with two-measure rests. The second staff continues with eighth notes and quarter notes. The third staff features eighth notes with two-measure rests. The fourth staff concludes with eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line.

Vir - gen de Na - ti - vi - dad ____ A tus plan - tas te pe - di - mos Que
nos des a - gua, Se - ño - ra Que se nos se - can los tri - gos
Por - que si no llue - ve So - be - ra - na Ma - dre
Mo - ri - re - mos to - dos Al ri - gor del ham - bre

Virgen de Natividad
A tus plantas te pedimos
Que nos des agua, Señora
Que se nos secan los trigos

Porque si no llueve
Soberana Madre
Moriremos todos
Al rigor del hambre

Virgen del Rosario Mazagatos

Informante: Maximina Mateo (95)
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Santa María de Riaza, 2016)
Transcripción: Juan Delgado

Vir - gen del ___ Ro - sa - rio So - be - ra - na Ma - dre
Rié - ga - nos ___ la tie - rra Que hay ne - ce - si - da - des

Virgen del Rosario
Soberana madre
Riérganos la tierra
Que hay necesidades

Los campos se secan
Los viejos dan ayes
Los pobres son muchos
Puedes ayudarles

Agua, Señor, agua Martín Muñoz de Ayllón

Informante: Martina (76, Martín Muñoz de Ayllón)
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Martín Muñoz de Ayllón, 2016)
Transcripción: Juan Delgado

A - gua, Se - ñor, a - gua Nues - tras cul - pas cal - men
Que co - pio - sa llu - via Los cie - los ___ des - car - guen

Agua, Señor, agua
Nuestras culpas calmen
Que copiosa lluvia
Los cielos descarguen

Pobres de nosotros
Cuando el pan nos falte
Moriremos todos
Al rigor del hambre

Cándida paloma
No nos desampares
Oye los lamentos
De estos miserables

8. Prácticas propiciatorias en la Comunidad de Villa y Tierra de Fresno de Cantespino y Riaza

8.1. Introducción a la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

En este capítulo nos ocuparemos de una serie de pueblos relacionados con la Comunidad de Villa y Tierra de Fresno de Cantespino.

Los pueblos a los que se hará referencia son los siguientes, según su organización actual por municipios y pedanías:

Fresno de Cantespino –Villa y Capital de la Comunidad– (y Cascajares, Castiltierra, Cincovillas, Gomeznarro, Pajares de Fresno, Riahuelas, *El Corporario*, *Aldiñigo*), Sequera de Fresno (y *Aldea Cervigal*, *Mezquetillas*, *San Quilez*), Riaza –villa episcopal independiente, conocida antiguamente como *Aldea Ferrariorum*– (y Aldeanueva del Monte, Barahona de Fresno, *Hontanares*), Riofrío de Riaza

Es de señalar que inicialmente esta comunidad era un sexmo de la C.V.T. de Sepúlveda:

La villa de Fresno de Cantespino constituía un ochavo de Sepúlveda, del que se formó la actual Comunidad de Villa y Tierra. Se halla dentro de la jurisdicción del Fuero de Sepúlveda hasta que fue eximida por el Rey, Alfonso VII, sin duda alguna, para premiar el sacrificio que por su causa hicieron el Conde de Candespina y los suyos, en defensa de la independencia de Castilla” (García, 2004, 221).

Según la misma fuente, la voluntad del rey Alfonso VII fue manifestada en su testamento en 1204, y la separación ocurrió en 1207. Fresno de Cantespino siguió siendo villa independiente hasta que fue anexionada al Condado de San Esteban de Gormaz en 1423. Riaza había formado parte del ochavo de Fresno de Cantespino hasta que fue donada a los obispos por parte del rey Alfonso VII en 1139, pasando a ser una villa episcopal.

De nuevo Alfonso VII entregaba en 1139 al obispo “Aldea Ferrariorum que iacet inter Fresno et Septem Publicam”, es decir Riaza (Bartolomé Herrero, 1996, 195)

Durante la Edad Media fueron constantes las modificaciones de las delimitaciones de las distintas comunidades de villa y

tierra, y el territorio que nos disponemos a analizar da buena cuenta de ello. En todo caso, no queremos dejar de señalar la singularidad de Riaza, municipio que fue villa episcopal y cuyos habitantes eran conocidos por el oficio de la herrería.

Respecto a la población en esta zona, desde principios del siglo XX hasta los años ochenta hubo un considerable descenso de la población, y a partir de entonces la tendencia se ha invertido. Actualmente la población es apenas un 17 % menor de la que había en 1900. El gráfico de la FIGURA 8.2 muestra el censo histórico de los municipios considerados.

Es remarcable que esta tendencia está dominada principalmente por el municipio de Riaza, que actualmente tiene más de 2400 habitantes, lo cual supone un 87 % del total de los habitantes del área. Visto de otra forma, sin tener en cuenta al municipio de Riaza, la población del resto de municipios ha seguido una tendencia en constante descenso, llegando en la actualidad a suponer menos del 30 % de la que había en 1900. Para analizar mejor esta tendencia se presenta en la FIGURA 8.3 el censo histórico por municipios.

El territorio considerado en este capítulo se trata de una zona de extensión relativamente pequeña, que tiene una estructura paralela a la de la C.V.T. de Ayllón: al sur, una zona de sierra dedicada tradicionalmente a la ganadería y, al norte, una zona de planicie dedicada tradicionalmente a la agricultura. La cercanía a Madrid de la zona de la sierra hace que en los últimos años haya surgido un nuevo motor económico de la misma: el turismo. Es probable que esta sea la principal causa del repunte de población producido en las últimas décadas.

Un caso especial es el del municipio de Riofrío de Riaza, que es el de mayor altitud de la provincia de Segovia. Siendo un territorio pequeño, cabe destacar su hidrografía: es una planicie limitada por dos profundos valles, de los ríos Riaza y el Venal. Cualquiera de sus puntos está relativamente cercano a un riachuelo y estas características tan particulares hicieron que se diferenciara del resto de pueblos de la zona en lo relativo a sus prácticas agrícolas y ganaderas. En concreto, históricamente se especializó en el carbón vegetal y en el cultivo de la patata.

El carbón vegetal lo generaban a partir de los robles de la sierra. Nuestros informantes nos contaron que tardaban un ciclo de 21 años en recorrer toda la sierra. También lo hacían de brezo, cuyo proceso es mucho más rápido. Una particularidad muy especial



FIGURA 8.1: Delimitación aproximada de la Comunidad de Villa y Tierra de Fresno de Cantespino y Riaza (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

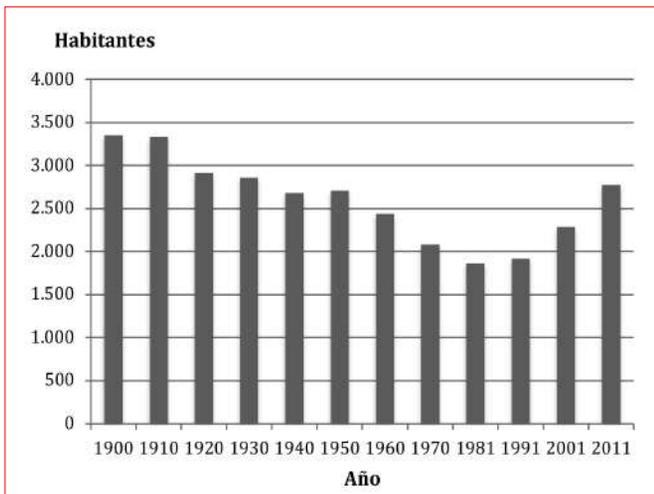


FIGURA 8.2: Censo histórico del área de Fresno de Cantespino y Riaza (Fuente: INE.es)

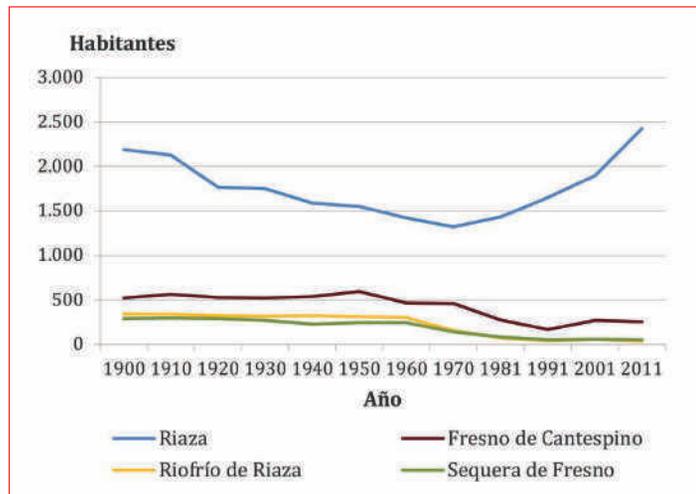


FIGURA 8.3: Censo histórico por municipios del área de Fresno de Cantespino y Riaza (Fuente: INE.es)

de este pueblo es que la sierra en la que se encuentran estos robledales es propiedad de Riofrío de Riaza. Este motivo ha llevado históricamente a los vecinos de Riofrío de Riaza a oponerse a ser una pedanía de Riaza y reivindicar su identidad diferenciada. En concreto, nuestros informantes subrayaron el valor de haber mantenido su robledo sin meter viñas en la sierra, como sí ha ocurrido en la vertiente de la sierra de la provincia de Guadalajara, aunque actualmente ya no se extraiga carbón. En la sierra tienen también varios hayedos, entre los cuales el más conocido es el de Pedrosa. En tiempos, había también torneros, que trabajaban el roble y exportaban piezas cilíndricas torneadas –patas de sillas, mesas, camas– a otros sitios como, por ejemplo, Toledo. Según el relato de una de nuestras informantes, los tornos fueron introducidos en Riofrío de Riaza por un francés que vino refugiándose de la Revolución francesa. Así mismo, atribuyó a este francés la introducción del cultivo de la patata.

El cultivo de la patata, aunque en la actualidad ha descendido mucho, ha constituido la actividad principal de Riofrío de Riaza hasta bien entrado el siglo XX. La patata es un tipo de cultivo muy diferente al trigo y la cebada, cultivados de manera generalizada en otras zonas de la provincia, como vimos, por ejemplo, en la C.V.T. de Maderuelo. Igual que los cereales mencionados dependían de las lluvias de primavera, la patata cultivada en Riofrío de Riaza depende de las lluvias de agosto. Así, el ciclo anual vinculado a su cultivo es diferente, lo cual repercute en las prácticas propiciatorias vinculadas a dicho cultivo, como se verá más adelante.

Por lo demás, en la C.V.T. de Fresno de Cantespino encontramos dos lugares de culto importantes, en torno a los cuales giraba la vida social de esta zona: en el sur, la ermita de Nuestra Señora de Hontanares, perteneciente a la aldea de Hontanares que en el siglo XV quedó despoblada y sus tierras pasaron a formar parte de Riaza; y en el norte, la ermita del Santísimo Cristo El Corporario, perteneciente a Castiltierra. Ambas disponían de sendas romerías en las que participaban todos los pueblos aledaños, como veremos a continuación.

8.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza

Como se ha indicado en el anterior párrafo, la mayoría de la población de esta zona de la provincia de Segovia se ha venido concentrando en los últimos años en el municipio de Riaza. El norte de la región ha sufrido una despoblación muy acusada. Por ello, encontramos muy desdibujada la memoria de la realización de rogativas y otras prácticas propiciatorias de carácter oficial. La mayoría de los relatos que obtuvimos refieren a fiestas patronales, a las imágenes locales que han absorbido la celebración de antiguas rogativas, así como a relatos de las romerías celebradas en torno a los dos núcleos culturales de Castiltierra y Hontanares, mencionados anteriormente.

Por ejemplo, en Fresno de Cantespino nos contaron que tradicionalmente se celebraban las rogativas de los tres días de la Ascensión caminando desde el pueblo hasta la ermita del Cerro y otra vez hasta el pueblo. Además, se sacaba en rogativa al Santo Cristo de la Cerca, con un recorrido diferente. Actualmente, se celebra una romería en honor al Santo Cristo de la Cerca durante la primera quincena de mayo. Sin embargo, las rogativas han dejado de celebrarse.



Riahuellas

En Riahuellas, a últimos de mayo, se celebraba la fiesta en honor al Santo Cristo de la Salud, patrón del pueblo. Se le sacaba en procesión, junto con el Corpus Christi. Sin embargo, actualmente esta procesión ya no se lleva a cabo a finales de mayo sino en el día de la fiesta a finales de agosto, cuando hay más gente en el pueblo.

Por lo general, en todos estos pueblos del norte de la C.V.T. de Fresno de Cantespino, la acusada despoblación fue el *leitmotiv* de nuestro trabajo de campo. De hecho, el antiguo núcleo cultural de toda esta zona, Castiltierra, ahora se encuentra prácticamente despoblado. Visitamos el entorno de Castiltierra en agosto, en el momento en el que más gente esperábamos poder encontrar. Tuvimos fortuna de localizar a tres vecinos, por tratarse de tales fechas. Sin embargo, durante el resto del año el pueblo se encuentra deshabitado desde los años sesenta.

Debido a esta fuerte despoblación, en pocos lugares queda memoria acerca de la práctica de las rogativas y otras prácticas propiciatorias de carácter oficial. Sin embargo, sí conseguimos encontrar un mayor número de relatos concernientes a las prácticas propiciatorias específicas para pedir agua, así como referencias a cantos de temática propiciatoria, como se verá



Iglesia de Castiltierra (en ruinas)



Ermita del Santo Cristo el Corporario (Castiltierra)

más adelante. Debido a la despoblación de esta zona, varios de esos relatos y referencias nos llegaron de manera indirecta, a través de vecinos emigrados o de sus descendientes.

El núcleo cultural principal de la zona norte de la comunidad es la ermita del Santo Cristo el Corporario, junto a Castiltierra. En esta ermita se celebraba tradicionalmente veinte días después de Pentecostés una romería a la que asistían multitud de pueblos de la zona. Según el relato de nuestros informantes, alrededor de los años cuarenta era costumbre celebrar la romería de Castiltierra el sábado del último fin de semana de mayo. El domingo siguiente, se iba a la romería de Hornuez. Actualmente, la romería de mayo ya no se celebra porque ya no queda gente en la zona durante esa época del año, pero sigue celebrándose una romería a mediados de agosto.

A menor escala que Hornuez, pero con gran relevancia socio-cultural, esta romería sirvió de punto de unión para los pueblos de la zona, implicando a localidades de las comunidades de villa y tierra de Maderuelo, Ayllón y Fresno de Cantespino. Como veremos más adelante, la vinculación entre esta romería y la de Hornuez supone una ampliación del eje cultural referido en torno al núcleo de Hornuez, que se refleja también en las características de las referencias documentadas relativas a cantos.

En cuanto a la zona del sur, el otro gran núcleo cultural es la ermita de Hontanares, junto a Riaza, en la que tradicionalmente también se han llevado a cabo romerías. Actualmente son tres las romerías que se celebran en torno a este santuario. Las dos más conocidas son las que se celebran en el segundo y tercer domingo de septiembre. En concreto, el día 8 es el día de la Virgen del Manto, patrona de Riaza. El domingo siguiente se realiza una romería a la Virgen de Hontanares en la ermita de Hontanares. Ese día comienza la fiesta de la Octava de Hontanares –fiestas de Riaza– que termina el domingo siguiente con la celebración de una segunda romería, denominada «el Hontanarillo», de nuevo en honor a la Virgen de Hontanares. Pese a que la patrona de Riaza es la Virgen del Manto, la devoción de sus vecinos por la Virgen de Hontanares es muy especial. En las romerías de la Virgen de Hontanares es costumbre bailar ca-



Ermita de la Virgen de Hontanares (Riaza)

minando hacia atrás mirando hacia la Virgen, así como realizar una comida popular con carnes a la parrilla y vino.

De nuevo, la romería de Hontanares ha servido de vínculo cultural entre los pueblos del entorno, especialmente de las comunidades de villa y tierra de Fresno de Cantespino y Ayllón.

Por senderos de cabras vienen los de Alquité y el Muyo con roscas y manzanas; por trochas empinadas, con cera y miel, los de Natalajas; por la carretera los de Fresno y Pajares, con gallinas, perdices y palomas; con cabras los de Riaza; con quesos los de Mazagatos; con venados los de Valdevieja, con lienzo tramado los de Castillejo (Eufrasio Palomo: *Devoción de Riaza y su comarca por la Virgen de Hontanares*, citado en Barrio, 1954, 109-110).

Como nos dijeron en Riaza, en esta romería se le pide a la Virgen «que les dé salud para el resto del año». Dentro de la propia ermita podemos leer una alusión a la gracia benefactora de salud de esta Virgen.

Es fuente
corriente
de gracias
celestes
do hallan
saluz
las almas
dolientes

(Fresco de la ermita de Hontanares, Riaza)

Las alusiones a la Virgen como fuente de salud son claras, pero las romerías de septiembre no reflejan un vínculo tan directo entre esta imagen y el ciclo anual. Sin embargo, la otra romería que se celebra desde el año 1951 sí sugiere una relación mayor con el mismo, puesto que se celebra en una fecha tan señalada a tales efectos como es el primer domingo del mes de mayo. Además, el último domingo de mayo se celebra en la ermita una misa que se conoce localmente como «Letanía».



Fresco de la ermita de Hontanares (Riaza)

Así, pese a que el carácter de las romerías de septiembre de la ermita de Hontanares eclipse estas otras celebraciones del mes de mayo, su actual existencia remite a una conexión de la Virgen de Hontanares con prácticas propiciatorias concernientes al ciclo anual, como veremos más adelante al hablar de las prácticas propiciatorias relativas a la lluvia en esta comunidad.

De un modo más inmediato, en Riofrío de Riaza volvimos a encontrar referencias directas a las rogativas de abril y mayo. Según nos contaron nuestros informantes, en tiempos había cuatro cruces hasta las que se caminaba en cuatro rogativas distintas durante los meses de primavera.

8.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza

A lo largo de nuestro trabajo de campo en la C.V.T. de Fresno de Cantespino, en el ámbito de las prácticas propiciatorias contra las tormentas y el granizo, encontramos en varias ocasiones referencias al encendido de velas.

Por ejemplo, en Riofrío de Riaza nos contaron que era habitual encender una vela a la puerta de las casas «para que no cayera piedra». Las granizadas en estos puntos de la sierra eran bastante habituales y muy temidas. De hecho, nuestra informante nos refirió a una fuente romana destrozada por el granizo en Riofrío de Riaza. Las velas que se utilizaban para encender a la puerta de casa eran «las que habían sobrado de la Semana Santa».

Por lo general, encontramos referencias a este tipo de prácticas en otras localidades de la comunidad. En concreto, en Fresno de Cantespino nos refirieron a la conjunción de colocar velas a la puerta de casa «para que no apedree» y de tocar campanas «para asustar al *nublao*». En relación con el toque de campanas, nuestra informante agregó que «en realidad eran para recordar a la gente que se acordase de rezar». En esta apreciación encontramos otra de las justificaciones habituales de la eficacia del toque de campanas como herramienta cultural de protección frente a las tormentas y el granizo.



Campo de Castiltierra

8.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza

Comenzando de nuevo por la zona norte de esta comunidad, en el entorno próximo al núcleo de Castiltierra encontramos alusión a prácticas de petición de lluvias. No es de extrañar que antes de la despoblación de esta zona se practicasen este tipo de peticiones, dado que es zona de cultivo de cereales.

Así, en Riahuelas encontramos a Petra, una vecina de 95 años, que nos contó que allí en tiempos se solía sacar a la Virgen cuando se quería pedir agua. Nos contó una historia al respecto del origen de esta costumbre. Según la misma, «hace más de cien años», tras una temporada de sequía, decidieron llevar a la Virgen a la pradera, rezando el rosario, para pedirle que lloviese. Por entonces, había un pastor que guardaba vacas en el prado y, «tanto llovió, que el agua casi se lo llevó; porque clavó en el suelo el garrote, se salvó». Según el relato, desde entonces se comenzó a pasear a la Virgen cuando se quería pedir agua para el campo.

Además de lo anterior, Petra nos recitó unos versos que recordó que se cantaban para pedir agua. Esta referencia aparece transcrita en la página 117 bajo el título *Agua te pedimos (4)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.T.P.(4) Riahuelas*.

En nuestra visita a Ayllón, en la C.V.T. de Ayllón, encontramos a Yolanda Castro, una informante de 40 años que nos cantó unos versos que, a finales del siglo XX, le enseñó su abuela, que era de Castiltierra. Esta referencia aparece transcrita en la página 118 bajo el título *Agua te pedimos (5)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.T.P.(5) Castiltierra*.

Por otra parte, en nuestra visita a Corral de Ayllón, en la C.V.T. de Ayllón, encontramos a Almudena Arribas, una vecina de 73 años que nos cantó una canción para pedir agua de la cual recordaba varias estrofas. Nos contó la historia de la procedencia de dicha canción. Según nos dijo, la cantaba su suegra, que era de Riahuelas, pero había migrado a Corral de Ayllón. Tal y como expresó Almudena al respecto de la canción: «aquí la apren-

dimos todos». Esta referencia aparece transcrita en la página 119, bajo el título *Santo Cristo el Corporario* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *S.C.C. Riahuelas*.

Las referencias *A.T.P.(5) Castiltierra* y *S. C.C. Riahuelas* presentan grandes similitudes entre sí. Así mismo, el texto de *A.T.P.(4) Riahuelas* es muy similar al de las otras dos referencias. En el texto de estas tres referencias, la petición de lluvias se dirige siempre a los términos «Señor», «Jesús» o explícitamente, en el caso de *S.C.C. Riahuelas*, a la imagen del «Santo Cristo el Corporario». Este hecho resulta coherente con la vinculación de todas estas referencias al núcleo de la ermita del Santo Cristo el Corporario de Castiltierra.

Por otra parte, estas referencias presentan grandes similitudes textuales y melódicas con respecto a varias de las referencias documentadas en la C.V.T. de Maderuelo, reflejando la vinculación cultural entre la romería de Castiltierra y la de Hornuez.

Prosiguiendo hacia el sur, a la región de la sierra, volvemos a hablar de Riaza y de la Virgen de Hontanares. Como vimos anteriormente, en las romerías de septiembre de la ermita de Hontanares, lo habitual es pedirle salud a la Virgen. Sin embargo, encontramos conexiones entre el culto a esta imagen y las prácticas propiciatorias orientadas al ciclo anual en la romería del primer domingo de mayo y la misa conocida como «Letanía» del último domingo de mayo. Retomando este tema, además, nuestros informantes nos refirieron a distintas ocasiones en que se cuenta que la Virgen bajó a Riaza con carácter extraordinario. Varios de ellos recordaban estas bajadas de la Virgen como algo que se hizo hace muchos años con motivo de alguna petición especial. En su libro *Riaza, sones y costumbres tradicionales*, Elena de Frutos hace mención de estas rogativas especiales a la Virgen de Hontanares, entre las cuales destaca notablemente el motivo de la petición de lluvias.

Nos parece de interés incluir aquí las últimas bajadas de la Virgen motivadas por distintas causas, siendo la sequía una de las que aparece con mayor frecuencia. Durante todo el siglo XVIII hubo rogativas a la Virgen de Hontanares. En 1846 se la bajó al pueblo para efectuar obras de restauración de la ermita y en 1848 por sequía. Luego volvió a bajar en los años 1853, 1855, 1856, 1858, 1861, 1862, 1865, 1868 y 1869 sin que consten los motivos de su visita. En 1878, se la bajó por sequía; el 15 de agosto de 1885, por el cólera; el 27 de mayo de 1887, por sequía. Y por este mismo motivo, repitió bajadas en 1890, 1896, 1899 y 1907; el 24 de octubre de 1918, por la gripe; el 7 de junio de 1924, por sequía; el 3 de septiembre de 1936, por la Guerra Civil y el 30 de octubre de 1950, con motivo de la Definición Dogmática de la Asunción de la Virgen en cuerpo y alma de los cielos.

En la última bajada, como en todas las que se llevaban a cabo en rogativa o acción de gracias, el pueblo entero recibió a Nuestra Señora de Hontanares en el lugar llamado el Puente Nuevo, junto al río Riaza, con todas las imágenes que por aquel entonces recibían culto y veneración en la villa. Sobre aquel día nos dejó un testimonio escrito bastante detallado D. Eduardo López y D.^a Petra Angulo, ambos ya fallecidos. tras presentar sus respetos los allí congregados a su venerada imagen, partían en una misma

procesión con todas las imágenes hasta la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Manto. Antes de que regresara la Virgen de Hontanares a su santuario, se hacía una solemne procesión con ella por las calles de Riaza. En el cortejo procesional de aquella última bajada de 1950, figuraban: la Cruz parroquial, San Juan Evangelista, la Inmaculada, Virgen de Fátima, San Isidro, San Roque, San Antonio de Padua, Virgen del Rosario, San José, Jesús Nazareno, Virgen del manto y Nuestra Señora de Hontanares. Llegado el momento de su partida, se repetía el himno ceremonial; salían todas las imágenes de la iglesia parroquial que anteriormente la habían recibido con una multitud de riazanos para despedir a su querida Virgen en el Puente Nuevo. Era, desde luego, uno de los momentos más emotivos, cuando algunos lloraban al ver cómo se iba alejando camino de la ermita su venerada imagen, mirando en todo momento a Riaza, donde se hallaban sus más fieles devotos (Frutos, 2014 168-170).

Por tanto, la conexión entre la Virgen de Hontanares y las prácticas propiciatorias que atisbábamos ya en las actuales prácticas del mes de mayo en la ermita posee un trasfondo histórico de peso. Al igual que a la Virgen de Hornuez se le realizaban rogativas especiales en ocasiones de sequía, celebrándose un novenario y sacándola en procesión por las inmediaciones de su santuario, a la Virgen de Hontanares se la llevaba en rogativa desde la ermita hasta Riaza, se la paseaba por sus calles y, posteriormente, se la devolvía a su santuario.

Un poco más adelante, agrega Elena de Frutos en su relato acerca del modo de discurrir de estas rogativas:

Quando la Virgen era bajada por motivos de sequía, los niños y las mujeres, arrodillados en el suelo, cantaban sin cesar con música monótona estas letrillas:

Agua, Señora; agua, Señora
que lo piden los campos, los niños lloran.
Agua, Princesa; agua, Princesa,
que lo piden los campos
a toda priesa.

(Frutos, 2014, 170)

En el *Cancionero castellano de Agapito Marazuela* (Marazuela, 1964) encontramos una referencia correspondiente a una canción para pedir agua documentada en Riaza. El cancionero solo incluye dos referencias relativas a canciones para pedir agua y la otra corresponde a la provincia de Soria. La transcripción de Agapito Marazuela de la referencia documentada en Riaza aparece reproducida en la página 120 bajo el título *Pedir agua a la Virgen* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *P.A.V. Riaza*.

El texto de esta referencia no alude directamente a ninguna imagen específica.

¡Oh, Virgen de la capilla!
Tú que tienes el poder
Quita el candado a las nubes
Para que empiece a llover

Agua, Señora
 Agua, pedimos
 Dénoslo gran Señora
 Para los trigos

(P.A.V. Riaza)

El estribillo de esta referencia documentada en Riaza coincide en contenido y estructura con la letra que Elena de Frutos recoge en su libro. Sin embargo, en el encabezado de la transcripción, Agapito escribe «a la Virgen de Hornuez». Desconocemos el motivo por el que escribió estas palabras, sugiriendo a primera vista que remite a una canción a la Virgen de Hornuez documentada en Riaza, pero desde luego debemos poner en duda lo que sugiere por tres motivos:

El primero es la gran semejanza con las «letrillas» citadas por Elena de Frutos en relación con las rogativas a la Virgen de Hontanares, y este motivo se encuentra subrayado por el hecho de tratarse de una letra tan característica en lo relativo a su estructura métrica y contenido.

En segundo lugar, la melodía de esta referencia no se parece en absoluto a ninguna de las referencias documentadas en el entorno de Hornuez, por lo que no parece en principio que corresponda a una canción vinculada a dicho núcleo cultural.

Pero el tercer motivo, y sin duda el más relevante, es que disponemos de otra referencia de melodía muy similar y de texto dirigido a la Virgen de Hontanares. Se trata de una referencia relativa a Riaza, grabada y transcrita en 1949 por Antonio Granero, que se encuentra recogida en el fondo de música tradicional del CSIC, Misión M36. La informante fue Basilisa Asenjo Macián, de 74 años en el momento de la grabación. La transcripción de Granero aparece reproducida en la página 121 bajo el título original *Qué es aquello que reluce* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *Q.A.R. Riaza*.

El texto de esta referencia sí alude directamente a la Virgen de Hontanares.

Qué es aquello que reluce
 Por cima del campanario
 Es la Virgen de Hontanares
 Que está rezando el Rosario

Agua, Señora
 Agua, Señora
 Que lo piden los panes
 Los niños lloran

(Q.A.R. Riaza)

Si bien el texto no recoge una petición directa de agua a la Virgen de Hontanares, sí combina una alusión a dicha imagen con una petición genérica de agua a la Virgen. Además, el texto de su estribillo coincide casi completamente con los versos citados por Elena de Frutos.

En definitiva, todo apunta a que la citada referencia del *Cancionero castellano de Agapito Marazuela* aparecería vinculada erróneamente a la Virgen de Hornuez, correspondiendo en realidad a un canto dirigido a la Virgen de Hontanares.

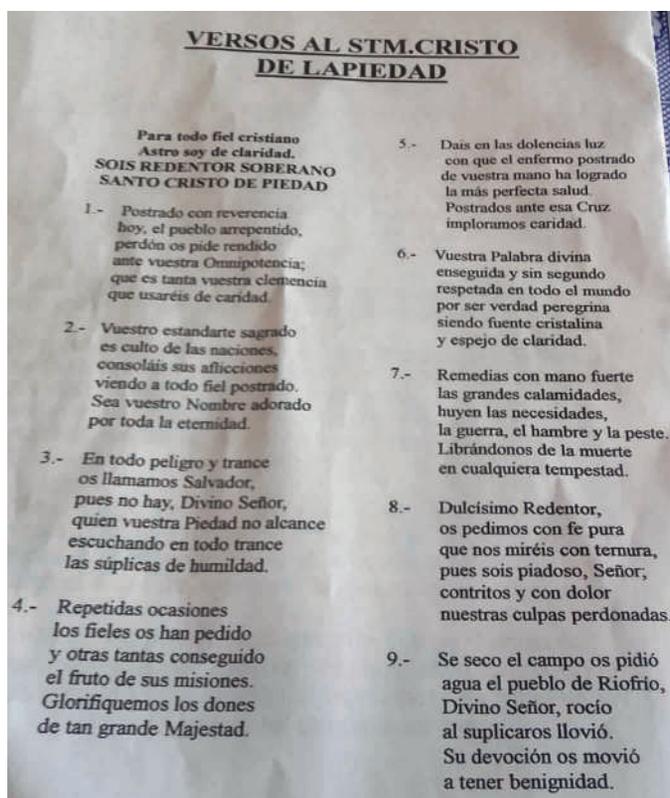


Cristo de la Piedad (Riofrío de Riaza)

Téngase en cuenta que la última vez que la Virgen de Hontanares bajó a Riaza por motivo de sequía fue en 1924. Este dato, junto con el cambio sociocultural que ha sufrido Riaza en las últimas décadas, marcado por una reorientación progresiva de sus actividades hacia el turismo y la vida urbana, suponen motivos más que suficientes para comprender que, en nuestra visita a la localidad de Riaza, no encontrásemos ninguna referencia a cantos de petición de lluvias dirigidos a la Virgen de Hontanares. Sin embargo, a través de *P.A.V. Riaza* y *Q.A.R. Riaza*, disponemos de dos referencias documentales históricas que nos ofrecen información acerca de estos cantos.

Finalmente, en lo relativo a la petición de lluvias, en otra localidad de la región sur de esta comunidad, Riofrío de Riaza, encontramos una práctica propiciatoria de especial singularidad. Como se indicó anteriormente, la principal actividad agrícola de este pueblo ha sido tradicionalmente el cultivo de la patata. El buen curso del ciclo anual de este tipo de cultivo depende de las lluvias de final de verano. En coherencia con esta necesidad, en Riofrío se desarrollaba una rogativa específica para pedir lluvias para la patata en una época bien diferente a las habituales peticiones de lluvias de abril y mayo de otros contextos dedicados al cultivo de cereales como el trigo, la cebada o el centeno.

Todavía actualmente, desde el 31 de agosto hasta el 8 de septiembre se lleva a cabo una novena al Santísimo Cristo de la Piedad. Tradicionalmente, después de la novena se celebraba una rogativa en la que se iba caminando –o con las caballerías– hasta la ermita, a un kilómetro y medio, donde había una cruz en el camino. No obstante, en esta procesión no se caminaba con la imagen del Santo Cristo salvo en muy raras ocasiones.



Documento parroquial que contiene los *Versos al Santísimo Cristo de la Piedad* (Riofrío de Riaza)

Como en otras rogativas, se caminaba recitando las letanías. Al llegar a la ermita, se pasaba el día allí y se compartía una merienda.

Esta novena y esta rogativa se celebraban todos los años en la misma época, y tenían por objeto específico la petición de agua para el cultivo de la patata. Actualmente ya apenas se cultiva la patata y la rogativa ha dejado de hacerse. Sin embargo, la

novena al Cristo de la Piedad se sigue celebrando. Según nos contaron nuestros informantes, son los vecinos más que el cura quienes organizan esta novena, que se celebra hacia el final de la tarde.

En la conversación mantenida con nuestros informantes, ellos manifestaron una absoluta confianza en la eficacia de esta práctica cultural. Nos dijeron «pedíamos que lloviese y llovía fijo». Incluso recuerdan haber tenido que pedir un año «para que no lloviese más». Nos contaron que tal era la eficacia del procedimiento que este les traía problemas con los vecinos de Riaza, que no solo no necesitaban las lluvias en aquellas fechas de inicios de septiembre, sino que además no las querían para poder celebrar plenamente sus fiestas de la Octava de Hontanares y, en concreto, el día de la Virgen del Manto que, como se indicó, es el 8 de septiembre, coincidiendo con el día en que se realizaba la rogativa en Riofrío una vez acabado el novenario.

Un informante de Riofrío se expresó al respecto así: «decían los de Riaza que a ellos no les lloviese, y les llovía fijo, porque nosotros rezábamos y algo les caía también a ellos». Esta confianza plena en el procedimiento se manifiesta de nuevo en una historia que nos contaron según la cual un hombre subió desde Riaza diciendo «aunque quieran, no puede ser que llueva». Según el relato, tras ello se puso a llover tanto que el de Riaza tuvo que subir a pedir perdón al Santo. Incluso, hablándonos de que sigue realizándose hoy en día la novena aunque ya no haga falta pedir agua para el cultivo de la patata, añadieron que «siempre llueve los días de la novena, aunque sean cuatro gotas».

Durante los días de la novena y antiguamente en la rogativa, se le cantan unos versos al Cristo de la Piedad. Tuvimos la fortuna de conocer en Riofrío de Riaza a Rosa María Vicente, una informante que se tomó la molestia de grabar el canto de estos versos al Cristo de la Piedad durante los días en los que se celebró la novena en septiembre de 2016, así como de enviarnos dicha grabación junto con una fotografía de un documento parroquial con el texto. La referencia aparece transcrita en la página 122 bajo el título *Versos al Santísimo Cristo de la Piedad* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.S.C.P. Riofrío*.

8.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza

- Agua te pedimos (4) – Riahuelas (página 117)
 - Informante: Petra (95)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Riahuelas, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Agua te pedimos (5) – Castiltierra (página 118)
 - Informante: Yolanda Castro (40)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Ayllón, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Santo Cristo el Corporario – Riahuelas (página 119)
 - Informante: Almudena Arribas (73)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Corral de Ayllón, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Pedir agua a la Virgen. A la Virgen de Hornuez – Riaza (página 120)
 - Informante desconocido
 - Documentación: Agapito Marazuela (c. 1932)
 - Transcripción: Agapito Marazuela
 - Fuente: Cancionero castellano de Agapito Marazuela (Marazuela, 1964, 107)
- Qué es aquello que reluce – Riaza (página 121)
 - Informante: Basilia Asenjo Macián (74)
 - Documentación: Antonio Granero (Riaza, 1949)
 - Transcripción: Antonio Granero
 - Fuente: Fondo de música tradicional del CSIC, Misión M36
- Versos al Santísimo Cristo de la Piedad – Riofrío de Riaza (página 122)
 - Informantes: Rosa María Vicente de las Heras (59) y grupo de mujeres
 - Documentación: Rosa María Vicente de las Heras (Riofrío de Riaza, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado

Agua te pedimos (4)

Riahuelas

Informante: Petra (95)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Riahuelas, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Se quejan los labradores
 Cuando van por las cañadas
 Danos el agua, Jesús
 Que se secan las cebadas

*Agua te pedimos
 Jesús adorable
 Para que los frutos
 Lleguen a granarse*

Agua te pedimos (5) Castiltierra

Informante: Yolanda Castro (40)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Ayllón, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Se que-jan los la-bra-do-res Cuan-do van por las ca-
ña-das Cuan-do van por las ca-ña-das Da-nos el a-gua. Se-
ñor— Que se se-can las ce-ba-das Que se se-can las ce-
ba-das A-gua te pe-di-mos Je-sús a-do-

Se quejan los labradores
Cuando van por las cañadas
Danos el agua, Señor
Que se secan las cebadas

*Agua te pedimos
Jesús adorable
Para que los trigos
Lleguen a granarse*

Santo Cristo el Corporario Riahuelas

Informante: Almudena Arribas (73)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Corral de Ayllón, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

San-to Cris - to el Cor - po - ra - rio Tú que tie - nes el po -
der___ Tú que tie - nes el po - der___ Rom-pe ve - lo de las
nu - bes Y que co - mien - ce llo - ver___ A - gua te pe -
di - mos Je - sús a - do - ra - ble Pa - ra que los cam - pos Lle - guen a cri - ar - se

Santo Cristo el Corporario
Tú que tienes el poder
Rompe el velo de las nubes
Y que comience a llover

*Agua te pedimos
Jesús adorable
Para que los campos
Lleguen a criarse*

Se quejan los labradores
Cuando van por los caminos
Danos el agua, Señor
Que se nos secan los trigos

Agua te pedimos...

Se quejan los labradores
Cuando van por las cañadas

Danos el agua, Señor
Que se secan las cebadas

Agua te pedimos...

Se quejan los labradores
Cuando van por las veredas
Danos el agua, Señor
Que se secan las avenas

Agua te pedimos...

Se quejan los labradores
Cuando van por los senderos
Danos el agua, Señor
Que se nos secan los yeros

Agua te pedimos...

Pedir agua a la Virgen A la Virgen de Hornuez (Riaza)

Informante desconocido

Documentación: Agapito Marazuela (Riaza, c. 1932)

Transcripción: Agapito Marazuela

Cancionero Castellano de Agapito Marazuela (Marazuela, 1964, 107)

¡Oh Vir-gen de la ca - pi - lla! Tú que tie - nes el po - der _____

Qui-ta el can - da-do a las nubes _____ Pa-ra que em - pie-ce a llo - ver _____

A - gua, Se - ño - - ra A - gua, pe - di - mos

Dé-nos-lo gran Se - ño - - ra Pa-ra los tri - gos _____

The musical score is written in a single system with four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody is simple and folk-like, with lyrics written below the notes. The lyrics are: '¡Oh Vir-gen de la ca - pi - lla! Tú que tie - nes el po - der _____'. The second staff continues the melody with lyrics: 'Qui-ta el can - da-do a las nubes _____ Pa-ra que em - pie-ce a llo - ver _____'. The third staff has lyrics: 'A - gua, Se - ño - - ra A - gua, pe - di - mos'. The fourth staff concludes the piece with lyrics: 'Dé-nos-lo gran Se - ño - - ra Pa-ra los tri - gos _____'. The music ends with a double bar line.

¡Oh Virgen de la capilla!
Tú que tienes el poder
Quita el candado a las nubes
Para que empiece a llover

*Agua Señora
Agua pedimos
Dénoslo gran Señora
Para los trigos*

Qué es aquello que reluce

Riaza

Informante: Basilia Asenjo Macián (74)

Documentación: Antonio Granero (Riaza, 1949)

Transcripción: Antonio Granero

Fondo de música tradicional del CSIC, Misión M36

Que es a-que - llo que re - lu-ce_____ Por ci-ma del cam-pa - na - rio

Es la Vir - gen de Hon - ta - na - res_____ Que es - tá re - zan - do el Ro - sa - rio

Que es - tá re - zan - do el Ro - sa - rio A - gua, Se - ño - ra A - gua, Se -

ño - ra Que lo pi-den los pa - nes Los ni - ños llo - ran_____

Qué es aquello que reluce
 Por cima del campanario
 Es la Virgen de Hontanares
 Que está rezando el Rosario

*Agua, Señora
 Agua, Señora
 Que lo piden los panes
 Los niños lloran*

Versos al Santísimo Cristo de la Piedad Riofrío de Riaza

Informante: Rosa María Vicente de las Heras (59) y grupo de mujeres

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Riofrío de Riaza, 2016)

Transcripción: Juan Delgado²³

Pa - ra to - do fiel cris - tia - no

As - tro soy de cla - ri - dad

Sois Re - den - tor so - be - ra - no

San - to Cris - to de Pie - dad

Pos - tra - do con re - ve - ren - cia

Hoy, el pue - blo re - pen - ti - do

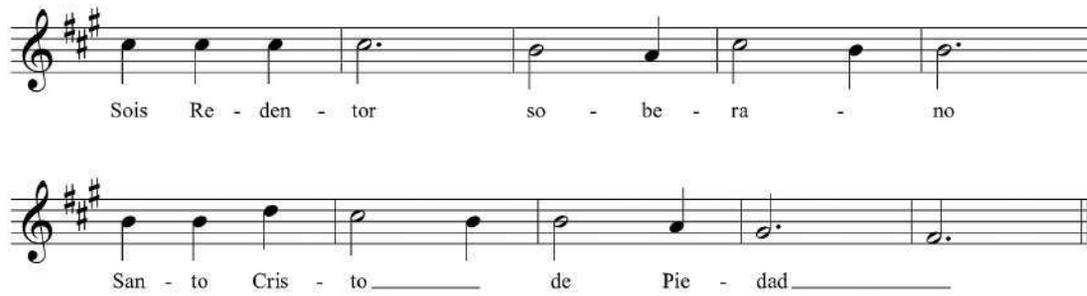
Per - dón os pi - de ren - di - do

An - te vues - tra Om - ni - po - ten - cia

Que es tan - ta vues - tra cle - men - cia

Que u - sa - réis de ca - ri - dad

The image shows a musical score for a hymn. It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The lyrics are written below the notes. The music is simple, using mostly quarter and half notes. The lyrics are: Pa - ra to - do fiel cris - tia - no; As - tro soy de cla - ri - dad; Sois Re - den - tor so - be - ra - no; San - to Cris - to de Pie - dad; Pos - tra - do con re - ve - ren - cia; Hoy, el pue - blo re - pen - ti - do; Per - dón os pi - de ren - di - do; An - te vues - tra Om - ni - po - ten - cia; Que es tan - ta vues - tra cle - men - cia; Que u - sa - réis de ca - ri - dad.



Para todo fiel cristiano
Astro soy de claridad
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

Postrado con reverencia
Hoy, el pueblo arrepentido
Perdón os pide rendido
Ante vuestra Omnipotencia
Que es tanta vuestra clemencia
Que usaréis de caridad
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

Vuestro estandarte sagrado
Es culto de las naciones
Consoláis sus aflicciones
Viendo a todo fiel postrado
Sea vuestro nombre adorado
Por toda la eternidad
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

En todo peligro y trance
Os llamamos Salvador
Pues no hay, Divino Señor
Quien vuestra Piedad no alcance
Escuchando en todo trance
Las súplicas de humildad
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

Repetidas ocasiones
Los fieles os han pedido
Y otras tantas conseguido
El fruto de sus misiones
Glorifiquemos los dones
De tan grande Majestad
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

Dais en las dolencias luz
Con que el enfermo postrado
De vuestra mano ha logrado
La más perfecta salud

Postrados ante esa Cruz
Imploramos caridad
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

Vuestra Palabra divina
Enseguida y sin segundo
Respetada en todo el mundo
Por ser verdad peregrina
Siendo fuente cristalina
Y espejo de claridad
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

Remedias con mano fuerte
Las grandes calamidades
Huyen las necesidades
La guerra, el hambre y la peste
Librándonos de la muerte
En cualquiera tempestad
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

Dulcísimo Redentor
Os pedimos con fe pura
Que nos miréis con ternura
Pues sois piadoso, Señor
Contritos y con dolor
Nuestras culpas perdonadas
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

Se secó el campo os pidió
Agua el pueblo de Riofrío
Divino Señor, rocío
Al suplicaros llovió
Su devoción os movió
A tener benignidad
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

Para todo fiel cristiano
Astro soy de claridad
Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad

²³ Transcripción del texto elaborada a partir del documento parroquial que contiene los *Versos al Santísimo Cristo de la Piedad*, cuya fotografía aparece recogida en la página 116.

9. Prácticas propiciatorias en la Comunidad de Villa y Tierra de de Sepúlveda (y Aza)

9.1. Introducción a la C.V.T. de Sepúlveda (y Aza): aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

En este capítulo nos ocuparemos de una serie de pueblos de la provincia de Segovia que históricamente conformaron la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda.

La C.V.T. de Sepúlveda estaba dividida en ochavos. La composición de estos, según la distribución actual en municipios y pedanías, es la siguiente²⁴:

- Ochavo de Sepúlveda
Sepúlveda –Villa y Capital de la Comunidad– (y Aldehuela, Castrillo de Sepúlveda, Consuegra de Murera, Duratón, Hinojosas del Cerro, Perorrubio, Tanarro, Vellosillo, Villar de Sobrepeña, Villaseca)
- Ochavo de Cantalejo
Cantalejo (y Aldeosancho y Valdesimonte), Aldeacorvo, Cabezuela, Fuenterrebollo, San Pedro de Gáillos (y Rebollos), Sebúcor
- Ochavo de Bercimuel
Bercimuel, Boceguillas (y Aldeanueva del Campanario y Turrubuelo), Aldeonte (y El Olmillo), Barbolla (y El Olmo), Encinas, Fresno de la Fuente, Grajera, Pajarejos
- Ochavo de Pedriza y Valdenavares
Valle de Tabladillo (y Barrio de Arriba), Carrascal del Río (y Burgomillodo), Castrojimeno, Castroserracín, Ciruelos²⁵, Navalilla, Navares de Ayuso, Navares de En medio, Navares de las Cuevas, Urueñas
- Ochavo de Prádena
Prádena (y Castroserna de Arriba), Casla, Castroserna de Abajo, Valleruela de Sepúlveda (y La Fuente), Condado de Castilnovo (y La Nava, Torrecilla, Valdesaz y Villafraña), Ventosilla y Tejadilla (y Las Casas Altas), Santa Marta del Cerro
- Ochavo de Sierra y Castillejo
Castillejo de Mesteón (y Soto de Sepúlveda), Cerezo de Abajo (y Mansilla), Cerezo de Arriba, Duruelo (y Los Cortos), Sotillo (y Fresneda de Sepúlveda), Santo Tomás del

²⁴ Se ha decidido prescindir de enumerar los despoblados pues carece de relevancia para el presente capítulo y, además, en esta comunidad encontramos más de sesenta.

²⁵ Hasta 2016, pedanía del municipio de Pradales, que estaba dividido entre tres comunidades de villa y tierra: Carabias (C.V.T. Maderuelo), Ciruelos (C.V.T. Sepúlveda) y Pradales (C.V.T. Montejo).

Puerto (y Las Rades, Rosuero, Siguero, Siguero y Villarejo)

Por proximidad, trataremos también en este apartado los dos únicos pueblos de la provincia de Segovia que pertenecían a la Comunidad de Villa y Tierra de Aza (cuyo territorio se sitúa principalmente en la provincia de Burgos). Estos pueblos son Aldeanueva de la Serrezuela y Aldehorno.

Como el resto de comunidades de villa y tierra, la formación de esta agrupación se remonta al siglo X.

La Comunidad de Sepúlveda se gestó en la solidaridad impuesta por su economía ganadera y su situación fronteriza. Los sucesivos grupos de pastores-guerreros, que fueron ocupando el territorio, se vieron obligados a organizar una defensa común y a establecer un régimen de propiedad comunal, para la explotación productiva de sus ganados (Fuente-nebro, 2010, 29).

En el s. XI, Alfonso VI confirmó el fuero de Sepúlveda y se reconoció como comunidad de villa y tierra, cuyos límites no siempre estuvieron definidos de la misma manera.

En la confirmación del Fuero de Sepúlveda por Alfonso VI el día 17 de noviembre de 1076 se delimitan por primera vez los límites del alfoz de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda. [...] Estos límites primitivos eran mucho más amplios que los actuales, ya que incluían tierras y aldeas de lo que posteriormente serían las Comunidades de Villa y Tierra de Pedraza, Maderuelo, Fresno de Cantespino y Ayllón (Conte Bragado, 2004, 24-25).

En cuanto a la demografía de esta zona, podemos observar en el gráfico de la FIGURA 9.3 cómo ha variado el censo oficial de toda el área desde 1900 hasta la actualidad.

En general, se observa una tendencia a la despoblación. Los municipios pertenecientes a la C.V.T. de Aza son los que se han visto más mermados, con una reducción del 88 % del número de habitantes. El ochavo de las Pedrizas también ha visto reducida su población en más del 80 %. En los ochavos de Prádena y la Sierra la reducción ha sido de en torno al 65 %, y en los ochavos de Sepúlveda y Bercimuel aproximadamente del 45 %.



FIGURA 9.1: Delimitación aproximada de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

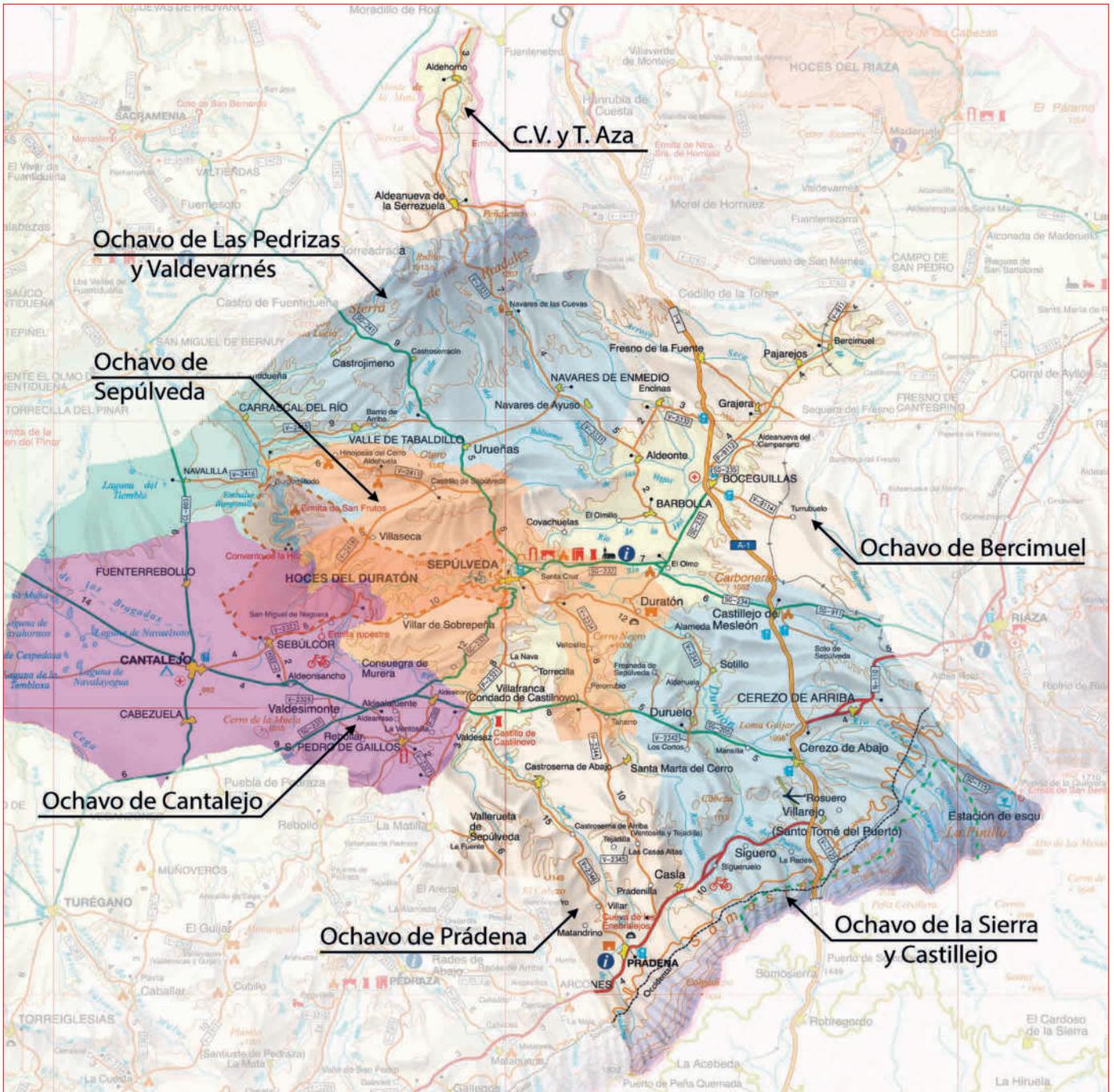


FIGURA 9.2: Delimitación aproximada de los ochavos de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia y Conte Bragado, 2004)

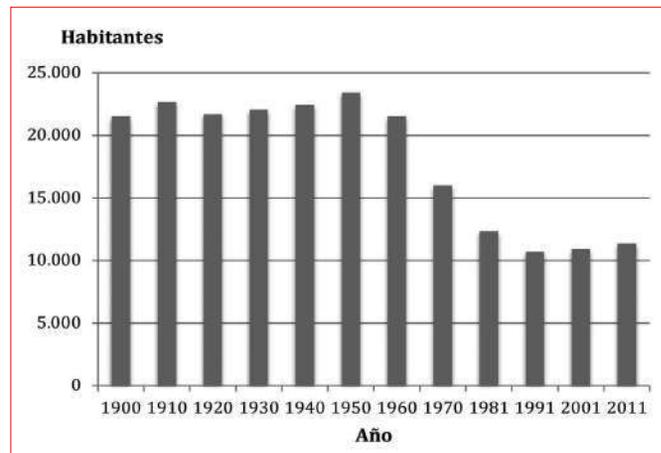


FIGURA 9.3: Censo histórico del área de Sepúlveda (Fuente: INE.es)

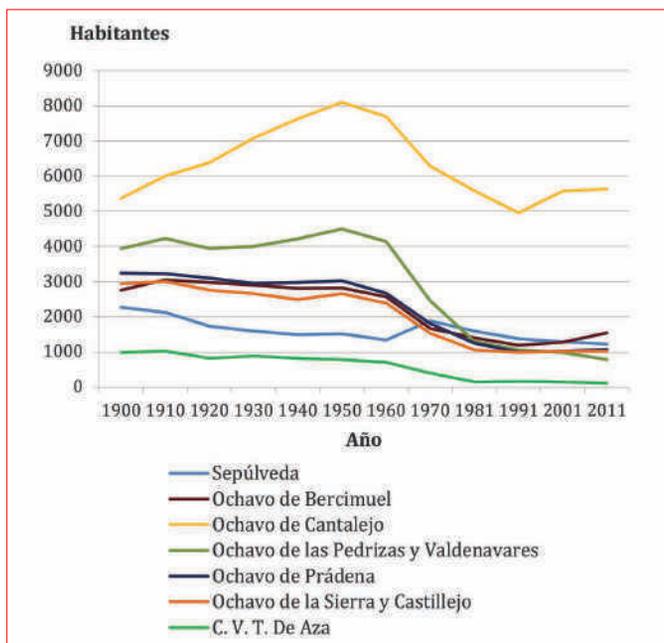


FIGURA 9.4: Evolución del censo histórico de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda por ochavos (Fuente: INE.es)

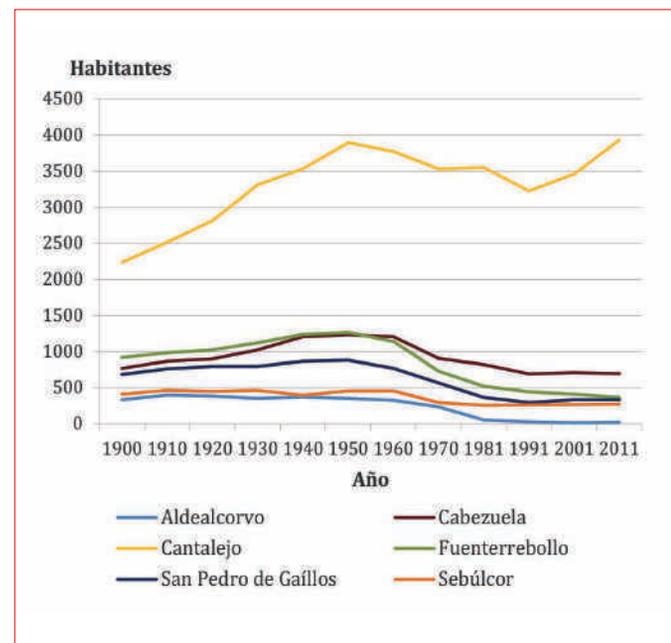


FIGURA 9.5: Evolución del censo histórico del ochavo de Cantalejo por municipios (Fuente: INE.es)

Cabe destacar la presencia en esta región de dos municipios con más de 1000 habitantes. Por un lado, Sepúlveda, centro administrativo y de servicios, que en el último siglo ha perdido más del 45 % de su población. Por otro lado, Cantalejo, centro industrial de la comarca que en la actualidad posee casi 4000 habitantes, lo que supone un incremento del 75 % de la población respecto a la de 1900. Esta singularidad viene reflejada en el gráfico de la FIGURA 9.5, que recoge la evolución de la población del ochavo de Cantalejo, según los municipios que lo conforman.

El territorio tratado, situado en la zona oriental de la provincia, comprende una amplia área de más de mil kilómetros cuadrados, ocupando diversos entornos naturales: el macizo de Sepúlveda, la campiña, la sierra y la tierra de pinares.

El macizo de Sepúlveda se sitúa al norte y centro de la región, y se puede dividir en dos sectores: la Serrezuela de Pradales,

que es la separación natural entre las provincias de Segovia y Burgos y las altiplanicies calizas, caracterizadas por cursos de agua que forman tajos profundos en el terreno, como ocurre con las Hoces del río Duratón, actual foco turístico de la zona.

Del suroeste al noreste encontramos una franja de llanuras, más propicia a los cultivos de cereales, con una altitud media de 950 metros.

En todo el sector suroriental encontramos zona de sierra, poblada principalmente por encinares, robles y pinos silvestres. Dicho terreno es atravesado por dos de las cañadas reales, la segoviana y la soriana, y en torno a ellas surgieron ranchos de esquila y lavaderos, así como comercio de lana.

En la parte oriental encontramos finalmente tierra de pinares, donde abunda el pino piñonero, se practica la actividad resinera y también el cultivo de vides.

9.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Sepúlveda (y Aza)

En primer lugar, nos ocuparemos de Sepúlveda, cabeza de la comunidad de villa y tierra. Históricamente, Sepúlveda ha destacado por su dedicación al sector servicios, tanto en el ámbito de la administración como en el del comercio.

La villa de Sepúlveda, situada el noroeste de la provincia de Segovia, se alza sobre unos terrenos abruptos y montuosos entre la confluencia de los ríos Duratón y Castilla, que conforman una profunda depresión, lo que hace que su terreno no tenga aprovechamiento agrícola. De hecho, históricamente. Sepúlveda, como villa de servicios, cabeza de partido y cabeza de Comunidad de Villa y Tierra, ha concentrado notaría, registro de la propiedad, juzgado, mercado semanal, comercios; además, durante el siglo XIX, según Madoz, tuvo tenerías, tintes, batanes, telares de lienzo y sayales, molinos y explotación de canteras, así como lo que hoy, de manera genérica, se entiende por servicios.

Pero como apuntábamos arriba, ha carecido de agricultura extensiva, siendo sus tierras escarpadas propicias tan sólo para el aprovechamiento de pastos ovinos que tanta celebridad ha acarreado a sus asados de cordero (Sanz, 2000, 172-173).

Como cabe esperar, las características singulares de este emplazamiento repercuten en las prácticas propiciatorias locales. Por ejemplo, actualmente no se celebra el día de San Isidro, tan frecuentemente festejado en tierras de agricultura extensiva.

Nuestros informantes nos hablaron, no obstante, de una rogativa que se hacía antiguamente en el barrio de San Marcos, el día de la víspera de la fiesta. La rogativa era conocida como «Rogativa de la Santa Cruz» y en ella se iba caminando desde la iglesia de San Justo hasta la ermita de San Marcos, portando la cruz parroquial, la vara, el pendón y la cruz de la cofradía.

Dicha rogativa suponía una adaptación de las prácticas propiciatorias oficiales a las características singulares de Sepúlveda donde, pese a no haber agricultura extensiva, sí había una serie de huertas en la ribera del río Castilla, justo antes de su desembocadura en el Duratón. En la víspera de San Marcos, se llevaba a cabo una procesión dedicada a pedir para las huertas.

Esta rogativa se superponía a una práctica tradicional que consistía en recorrer la cacera por la que debía fluir el agua de las huertas, limpiándola y reparándola. En torno a dicha práctica se realizaba toda una fiesta, con comida, bebida, música y baile.

[...] una fiesta ritual que antiguamente se celebraba el 24 de abril, víspera de San Marcos, a no ser que coincidiera con el jueves o el sábado que eran días de mercado, en cuyo caso se trasladaba al día siguiente. Se conocía dicha fiesta como "abrir la regadera" o "echar las aguas". Ese día se juntaban los hortelanos, previa citación por parte de la junta, frente a la puerta del batán; allí mismo se les servía vino y comenzaba a sonar la música en cuya animada compañía recorrían la cacera, reparando los desperfectos. En el castillo del batán se almorzaba.



Huertas en Valle de Tabladillo

Cada hortelano aportaba su comida y luego se continuaba hasta llegar a la presa. En el recorrido de ida y vuelta, de casi cuatro kilómetros, se empleaba la mañana.

Seguidamente se comía y se bebía en abundancia y luego, para rebajar vapores, se bailaba de nuevo al son de la dulzaina. Por la tarde continuaba la fiesta hasta concluir el día, formándose corros de baile en la Puerta del Río, cuyo barrio ha estado habitado tradicionalmente por hortelanos. Aquellos comuneros que no asistían a echar el agua se les imponía multa, haciéndoles cargar, normalmente, con el importe del vino (Sanz, 2000, 175-177).

Así, en este ejemplo, podemos observar la imbricación entre la extendida práctica propiciatoria de la rogativa de San Marcos y las actividades específicas que requiere un contexto agrícola singular, como es el del cultivo de huertas en Sepúlveda.

Un poco más al norte de Sepúlveda, en el ochavo de las Pedrizas y Valdenavares, encontramos otro pueblo en que tradicionalmente se cultivaban huertas, principalmente de patatas, alubias y cáñamo. Se trata de Valle de Tabladillo, cuyos dos barrios se encuentran en la ribera del arroyo del Valle.

En este pueblo, nuestros informantes nos contaron que en tiempos se celebraban cinco rogativas oficiales, con diferentes direcciones como San Juan, el Barrio de Arriba o el Romeral. Se caminaba a la ida cantando las letanías y se volvía cantando el rosario. En tales ocasiones se sacaba el comúnmente llamado «Cristo Grande» que, de acuerdo con nuestros informantes, «pesaba mucho, pero se peleaban por él».

Subiendo más hacia el norte por el arroyo del Valle, encontramos Castroserracín, donde nos contaron que en tiempos había varias cruces marcando los distintos caminos a los que se iba en las rogativas.

Además, nos indicaron el lugar en el que la cofradía pasaba lista a los vecinos. Este lugar era en lo alto de la cuesta, a la puerta de la iglesia, pero no al salir sino al volver de la procesión.



Cristo Grande (Valle de Tabladillo)

Como en muchos otros lugares, la cofradía estaba conformada por todos los hombres casados del pueblo y se encargaba, entre otras cosas, de organizar y supervisar la asistencia a las rogativas. La no asistencia a la procesión completa se penalizaba mediante una multa.

Otro de los arroyos más importantes de esta sierra es el arroyo de Navares, a lo largo del cual se encuentran Navares de las Cuevas, Navares de Enmedio y Navares de Ayuso. En estos pueblos, aparte de los relatos habituales concernientes a las rogativas oficiales, encontramos un caso bastante particular. Se trata de la llamada «Fiesta de la Rogativa» de Navares de Enmedio, donde el día de la celebración de la rogativa es, a su vez, día de fiesta en el pueblo.

Nuestros informantes nos contaron relatos diversos acerca del origen de esta celebración. Según algunos de ellos la rogativa originalmente se hizo por una peste. Según otros fue por una gran sequía. Sea como fuere, en cualquiera de los relatos se dice que la rogativa fue eficaz y, por ello, continuó celebrándose todos los años.

La singularidad de Navares de Enmedio es que ese día es festivo en el pueblo. Primero se celebra la misa, luego se saca a la Virgen en procesión y finalmente se tiene una «fiesta grande con baile».

En cuanto a la fecha, antes se hacía el martes después de Pentecostés. Sin embargo, actualmente se ha hecho coincidir con el día en que se celebra San Isidro, el fin de semana más cercano al 15 de mayo. Por ello, aunque tradicionalmente en la rogativa no se sacaban santos, sino solo cruces y estandartes, ahora se saca también a san Isidro.

Uno de nuestros informantes curiosamente puntualizó que la rogativa «era general», sin realizar distinciones «de quién poseía la tierra». En la bendición a los cuatro puntos cardinales, se realizaba una oración distinta hacia cada punto y se reorientaba el atril donde se pone el misal para realizar la bendición.

Tuvimos ocasión de hablar en Navares con un informante que en tiempos había sido «pendonero», es decir, el encargado de portar el pendón dentro de los cargos de la Cofradía de la Vera Cruz a la que, de nuevo, pertenecían todos los hombres casados del pueblo. Puntualizó al respecto que había en el pueblo dos hombres que no pertenecían a la cofradía y no asistían a «las cosas de la iglesia». Aparte de hablarnos del día de la Fiesta de la Rogativa, nos contó algunos detalles de la celebración de las rogativas oficiales ordinarias. Por ejemplo, nos dijo que primero se daba la vuelta por detrás de los huertos y después se subía a lo alto del monte, cada año a un punto según la hoja sembrada. Allí había un agujero en el suelo para el pendón, otro para la cruz y otro para el Santo Cristo, y era donde se llevaba a cabo la bendición a los cuatro puntos cardinales, a la que se refirió específicamente como «bendición de panes» en alusión al cultivo de trigo y cebada.

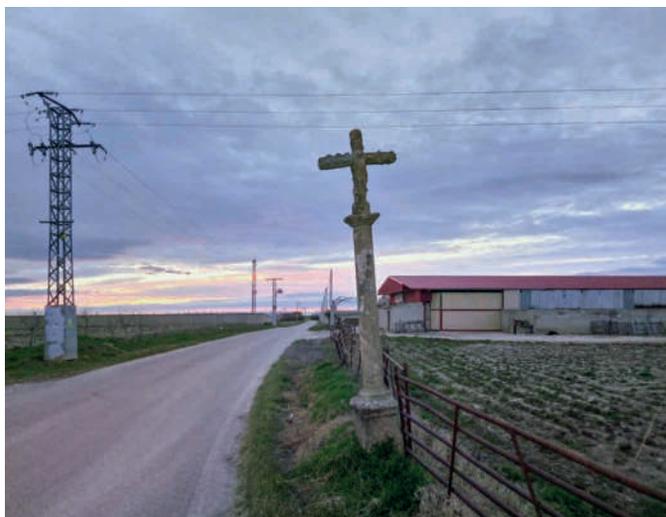
Cerca de Navares de Enmedio, pero ya en el ochavo de Bercimuel, en determinados municipios percibimos bastante difuminadas las huellas de la práctica de las rogativas oficiales, debido a la acusada despoblación. De hecho, si bien en determinadas localidades como Fresno de la Fuente actualmente se sigue celebrando la festividad de San Isidro con bendición de campos, en otros municipios como Boceguillas, así como en sus pedanías Aldeanueva del Campanario y Turrubuelo, diversos informantes nos dijeron que la acentuada escasez de población había ocasionado que ya no se celebrase ni siquiera San Isidro.

Pasando al ochavo de Cantalejo, volvimos a encontrarnos con los relatos habituales respecto a las rogativas oficiales. En la mayoría de sus localidades, como Cantalejo, Sebúlcor, Valdesimontes, Fuenterebollo o Navalilla, nos hablaron de la celebración de las rogativas oficiales de San Marcos y del triduo de la Ascensión como una práctica que se perdió hace bastantes años. Sin embargo, en Cabezuela encontramos que hasta hace poco tiempo se ha seguido celebrando la rogativa de San Marcos.

Entrando al pueblo de Cabezuela desde Cantalejo, un poco apartada del resto de casas, encontramos la ermita del Cristo del Humilladero, que ha sido tradicionalmente un centro de devoción al que el pueblo ha acudido en las rogativas. El mismo papel desempeña en Cantalejo la ermita de Nuestra Señora del Pinar, lugar predilecto de esta localidad para la celebración de rogativas.



Ermita de Nuestra Señora del Pinar (Cantalejo)



Cruz en el camino a la ermita de Nuestra Señora del Pinar (Cantalejo)

Se hacían rogativas en las fechas siguientes: Día de San Marcos, 25 de abril, iban en procesión hasta la ermita de Nuestra Señora del Pinar y se bendecía el campo si estaba sembrada esa adra. Los tres días anteriores a la Ascensión del Señor salía la procesión de rogativas, el lunes a la ermita de Nuestra Señora del Pinar, el martes hasta la cruz asomante a Cabezuela y bendecían esta adra si estaba sembrada, el miércoles de letanías la procesión daba la vuelta al pueblo. Cuando aparecía en el campo la temida langosta, devoradora de las mieses, se alteraba el acostumbrado itinerario e iba la procesión a la zona afectada (Fuentenebro, 1996, 48).

A la salida de Cantalejo por la carretera que se dirige a la ermita de Nuestra Señora del Pinar se puede observar actualmente una de las cruces de piedra que se hallaban en estos caminos.

La conservación de las cruces de piedra llama la atención especialmente en la localidad de San Pedro de Gáillos. Allí pudimos ver varias de las cruces hasta las cuales se caminaba en los días



Cruz de piedra (San Pedro de Gáillos)



Representación del monte Calvario (San Pedro de Gáillos)

de rogativas para echar la bendición al campo, en las salidas hacia localidades como Rebollar o a La Ventosilla.

Aparte de estas cruces, en San Pedro se encuentran muy bien conservadas las cruces del Calvario. De hecho, en una de las salidas del pueblo encontramos una representación del monte Calvario cuidadosamente mantenida. Según nos contaron nuestros informantes locales, tradicionalmente las cruces laterales han sido de madera mientras que la central es de piedra, como el resto del Calvario. Uno de nuestros informantes nos indicó que su hijo había hecho dos nuevas cruces de madera, que pudimos ver recientemente colocadas.

Estos esfuerzos por la salvaguarda del patrimonio local se perciben en general en la localidad de San Pedro, como refleja su museo del Paloteo y la escuela de dulzaina y tamboril.

En esta localidad, un informante nos refirió una nueva formulación del dicho extendido en relación con el triduo de la Ascensión:

Lunes *Letaina*
Martes *Letaina*
Miércoles *Letaina*
Jueves la Ascensión
Toda la semana de procesión

(Demetrio Casado, 98, San Pedro de Gáillos)

En este caso el dicho refiere exclusivamente al triduo en una formulación básica y sin añadir contenidos al resto de días de la semana, como ocurría en las formulaciones documentadas en Maderuelo.

En Santo Tomé del Puerto, desplazándonos al ochavo de Sierra y Castillejo, volvimos a encontrarnos con este dicho, en esta ocasión bajo una formulación diferente y muy extendida en la provincia de Segovia. Se trata de un chiste que cuenta que un maestro preguntó a un niño el motivo por el que no había ido a la escuela en toda la semana anterior, a lo que el niño le respondió:

Lunes *Letaina*
 Martes *Letaina*
 Miércoles *Letaina*
 Jueves la Ascensión
 El viernes coció mi madre
 Y el sábado no quise yo

(Hermenegildo Ruiz Sanz, 84, Santo Tomé del Puerto)

Este chiste es una buena muestra de la integración de la práctica de las rogativas en el imaginario cultural de estas sociedades. Junto con el chiste, nuestro informante nos refirió pormenorizadamente bastantes detalles concernientes a la celebración de rogativas que se habían venido realizando en Santo Tomé del Puerto. En coherencia con lo narrado por el chiste, las recordaba como una «fiesta para los chavales», en las que se juntaban los tres barrios que integraban la localidad para celebrarlas juntos. Estos tres barrios eran Villarejo, La Rades y Rosuero. El primero es la sede actual del ayuntamiento y tiene iglesia, mientras que los otros dos tienen una ermita cada uno. En el año 1970 se unió a Santo Tomé el municipio hasta entonces independiente de Siguero, y en 1973 lo mismo ocurrió con el municipio de Siguero. Pero en los tiempos en que se celebraban las rogativas oficiales de San Marcos y los tres días previos a la Ascensión, eran solo tres los barrios. En tales ocasiones, de acuerdo con el relato de nuestro informante, se salía de Villarejo por diferentes caminos cada día, pero sin llegar a los otros barrios. En lo relativo a los objetos rituales, junto con el pendón, la cruz parroquial y el estandarte, nuestro informante refirió a la llamada «cruz de las Cinco Yagas», que era la cruz de la hermandad. Además de las cuatro rogativas oficiales básicas, se realizaba bendición de campos el día de la Cruz de Mayo. Este día, que se ha seguido celebrando hasta 2010, se bendecía la cruz y también los campos. La cruz debía permanecer puesta desde el 1 de mayo hasta el día 31 de dicho mes, día en que se quitaba y se guardaba hasta el año siguiente. En tiempos, también se celebraba San Isidro, pero actualmente ya no se celebra en esta localidad.

En Cerezo de Abajo, entre los diversos caminos que se tomaban en los días de rogativas, destaca el que se dirigía hacia Mansilla, su pedanía.

El día de San Marcos baja la procesión de rogativas a la villa de Mansilla: dan de comer y por la tarde se vuelve con la procesión formada. El primer día de letanías, previas a la Ascensión del Señor, se va con la procesión a Nuestra Señora de Cerezuelo. Y advierte el señor cura: “Yo esta procesión en los años pares, por estar sembrada la oja de la Yglesia, la he dirigido a el alto de la Pobeda”. El segundo día de letanías va al Calvario. El tercero va otra vez a Mansilla (Fuentenebro, 2010, 285).

Del mismo modo, en Cerezo de Arriba, destaca el camino que se realizaba hasta la ermita de San Benito. En este lugar, tradicionalmente se han celebrado romerías que han servido de punto de encuentro con otros municipios como Cerezo de Abajo, Riaza o Riofrío de Riaza. En las rogativas se realizaban tres paradas en tres cruces que había en el camino desde Cerezo de Arriba hacia la ermita, para rezar y llevar a cabo la bendición de panes.

En todo caso, esta zona ha sido tradicionalmente más ganadera que agrícola debido a su emplazamiento. Además, según el re-

lato de uno de nuestros informantes «la gente ha dejado de cultivar desde los años setenta, cuando empezó el esquí; entonces se terminó de olvidar la cosecha». Y, en todo caso, cuando se cultivaban los campos, agregó que aunque se hicieran rogativas para bendecir los panes «aquí siempre ha llovido, no había sequía, estamos en la sierra».

A pesar de estas consideraciones, en todos estos municipios se celebraban las rogativas como acciones propiciatorias de carácter general. En algunos de ellos, pese a los importantes cambios en sus actividades productivas, continúan quedando vestigios de estas prácticas. Es el caso de Prádena, donde nos contaron que sigue realizándose una pequeña procesión el día de San Isidro hasta la fuente.

Dentro de este ochavo de Prádena, volvimos a encontrar relatos habituales acerca de las rogativas y los diferentes caminos que se recorrían, incluso en municipios de orografía tan singular como Castroserna de Abajo, en la escarpada cuenca del río San Juan, donde nuestros informantes nos refirieron a rogativas hasta las distintas cruces del término. En el Condado de Castilnovo, encontramos un relato similar al referido con respecto a Santo Tomé del Puerto. Se trata de un caso semejante, dado que el Condado de Castilnovo presenta cuatro barrios distintos situados en torno al castillo. Estos barrios son Villafranca del Condado, Valdesaz, Torrecilla del Condado y La Nava del Condado. De manera similar a como ocurría en Santo Tomé, nuestros informantes nos contaron que en los días de rogativas se iba caminando desde Villafranca cada día en dirección hacia uno de los otros de barrios.

En términos generales, a lo largo de la extensa C.V.T. de Sepúlveda, al igual que en otras zonas, encontramos generalizada la práctica de rogativas, tanto en terrenos de campiña como en zonas más montañosas, integradas con las actividades productivas propias de cada entorno, así como con sus narrativas y núcleos de culto particulares. En comparación con otras regiones encontramos, en cambio, menos centralización en torno a ejes culturales de gran envergadura, como es el caso de las romerías de Hornuez o de Hontanares.

9.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Sepúlveda (y Aza)

En toda la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda encontramos extendida la práctica del toque de campanas para espantar a las tormentas y el granizo. De un modo u otro, es un tema recurrente en los diferentes ochavos, si bien había pueblos con campanas que se consideraban «con gracia» para cumplir esta función, mientras que otros pueblos no se atribuían dicha fortuna.

Comenzando por el macizo de Sepúlveda, un ejemplo de campana con atribuciones especiales lo encontramos en Urueñas. Allí, nuestros informantes nos contaron que en la iglesia de San Juan Bautista tenían una campana especial, denominada «campana de santa Bárbara», que tiene una cruz y se tocaba «para que no cayera piedra».

En Castroserracín, volvieron a referirnos a dicha campana, indicándonos que tenía que tocarse antes de que la tormenta entrase en el término, porque «luego ya no funcionaba». Como en otros entornos, también nos dijeron que en tales casos las nubes no afectaban a Urueñas, pero «a veces se lo llevaba Castroserracín».

En Navares de Enmedio nos hablaron de la costumbre de tocar las campanas «a boleo para que se rompiese el granizo y se hiciese agua». También nos dijeron que actualmente se utilizan petardos con el mismo fin.

En Navares de las Cuevas, un informante nos contó que en tiempos allí también se tocaban las campanas para espantar a los nublados. Sin embargo, agregó, «eso era cuando las campanas tocaban distinto para las distintas cosas; ahora tocan siempre lo mismo». Como hemos visto en más ocasiones, los dones de espantar nublados son asociados a toques específicos e incluso a campanas concretas, como ocurría en Urueñas. No es de extrañar, por tanto, que nuestros informantes relacionen la mecanización del toque de campanas con la reducción del entramado funcional de las campanas en el contexto rural.

En el ochavo de Cantalejo encontramos otra localidad a la que se atribuye la fortuna de tener campanas especiales. Se trata de San Pedro de Gáillos, donde, según los informantes locales, tocaban las campanas y «se rompían las nubes». En Valdesimontes, volvieron a referirnos a las campanas de San Pedro como campanas especiales, expresando que tenían la capacidad de espantar a los nublados «porque tenían misterio».

Sin embargo, en otros pueblos nos encontramos con que los informantes consideraban no disponer de campanas con esas propiedades. Es el caso de Sebúlcor, donde un vecino nos dijo que allí «se tocaban las campanas y caían más piedras».

En el extremo oeste de la comunidad, hacia la Tierra de Pinare, nos volvieron a hablar de toque de campanas en Navallilla. Allí, un informante de 84 años nos dijo tener noticia de la antigua existencia de una campana pequeña mediante la cual espantaban a los nublados, pero que él no llegó a conocerla.

En el ochavo de Bercimuel encontramos una historia semejante a la de Urueñas –ochavo de las Pedrizas y Valdenavares– o la de San Pedro de Gáillos –ochavo de Cantalejo–, en este caso, en Pajarejos, donde también había una campana especial. Nuestros informantes locales nos contaron que cuando se aproximaba una tormenta, tocaban una campana de la iglesia y «la piedra se volvía agua o la tormenta se iba para otro sitio». El encargado de tocarla era el sacristán, aunque la gente del pueblo lo relevaba. Era una campana específica a la que se atribuía este poder especial. Con respecto a la eficacia del procedimiento, una informante agregó: «demostrado está».

Diversos informantes de pueblos cercanos aludieron a este toque de campanas como fuente de dificultades para ellos. Por ejemplo, en Boceguillas nos dijeron que «los de Pajarejos tocaban campanas y nos mandaba la piedra» o, en Fresno de la Fuente, que «en Pajarejos tocaban las campanas y el *nublao* venía para acá».

Si bien encontramos más pueblos en que nos hablaron de toque de campanas, como, por ejemplo, Aldeanueva del Campanario, en otros volvimos a encontrar comentarios acerca de la carencia de don de las campanas locales. Es el caso de Turrubuelo, donde un informante nos dijo que se tocaban las campanas «pero venía más cerca la tormenta y el pedrisco».

Bajando hacia el sureste de la comunidad seguimos encontrando referencias a toque de campanas en localidades del ochavo de Castillejo de la Sierra como Soto de Sepúlveda o Duruelo.



Iglesia parroquial de San Juan Bautista (Urueñas)

En Santo Tomé del Puerto nos hablaron de una campana específica «que tenía gracia». Según el relato de uno de nuestros informantes, «si venía tormenta, desaparecía; si venía granizo, se volvía agua, se deshacía». Pero, según nos contó, aquella campana recibió un disparo durante la guerra civil. Para repararla, la llevaron a fundir, pero cambió su sonido y «ya no volvió a tener gracia».

Por último, también en el ochavo de Prádena nos refirieron a toque de campanas. En Castroserna de Abajo una informante de 74 años recordó que cuando era pequeña tocaban las campanas y «se iban las nubes». En Prádena, nos hablaron de nuevo de una campana especial para espantar nublados denominada la «campanita de san Ramón». Y, en Casla, un informante nos contó que hace años había un santero que cuidaba la ermita de Nuestra Señora de la Estrella. En tales ocasiones tocaba una campanita y «desaparecía el *nublao*; se volvían las nubes para atrás». Volvieron a referirnos a esta persona en otra ocasión, en nuestra visita a Sebúlcor, indicándonos que en Casla había una persona que «era medio brujo, y las espantaba».

En general, las narrativas en torno al don especial de las campanas se encuentran muy desarrolladas en esta comunidad. Encontramos campanas con atribuciones especiales dentro de cada ochavo, que benefician a su localidad, pero perjudican a los pueblos vecinos. Así mismo, encontramos campanas que carecen de dichas capacidades o que, como en el caso de Santo Tomé del Puerto, las pierden en un determinado momento.

Además del toque de campanas –y comunes alusiones a rezos a santa Bárbara–, en varios puntos de la comunidad encontramos referencias al encendido de velas.

Por ejemplo, en Navares de Enmedio nos contaron que se solían encender velas a las puertas de las casas o en el salón para pedir «agua clarita» en vez de «pedrisco». La expresión «agua clarita» fue repetida por uno de nuestros informantes en varias ocasiones.

En Bercimuel nos indicaron que, como en muchos otros pueblos, se guardaban las velas del Monumento de Semana Santa y, posteriormente, se encendían cuando había tormentas persiguiendo protección. Encontramos abundantes referencias a esta práctica en la zona de la sierra, donde las tormentas son especialmente frecuentes. Así, tanto en Cerezo de Abajo como en Cerezo de Arriba nos hablaron de encender velas bendecidas en tales ocasiones. En concreto, en Santo Tomás del Puerto, uno de nuestros informantes nos dijo que él actualmente sigue guardando todos los años en su casa la vela del Monumento y la enciende cuando hay tormenta.

Aparte de las velas, en algunas localidades del ochavo de Bercimuel encontramos otros objetos que eran sacados a los límites de la casa para dar protección frente a las tormentas. Por ejemplo, en Bercimuel nos contaron una historia particular acerca de una vecina llamada Zoila que cuando había tormenta sacaba un Santo Cristo a la ventana y la tormenta desaparecía. Así mismo, en Fresno de la Fuente, una vecina nos contó que ella sacaba a la puerta de su casa la llamada «cruz de santa Bárbara», una pequeña cruz protectora.

Este tipo de prácticas las habíamos encontrado en otras localidades relativamente cercanas de la C.V.T. de Maderuelo, en este caso con objetos que se sacaban a las puertas de la iglesia: una cruz en Riaguas o un san Cristóbal en Moral de Hornuez.

Por otra parte, dentro del ochavo de Castillejo, en los municipios de Duruelo y Sotillo, encontramos otro objeto protector muy peculiar conocido como «nochebuenero». Se trata de un trozo de madera que se retiraba del fuego a medio quemar el día de Nochebuena. Este tizón se guardaba y, cuando en verano había tormenta, se sacaba «para que no apedreará». En cada casa se hacía un «nochebuenero», con el tronco más grande que se había utilizado para preparar la cena de Nochebuena. Además, nuestros informantes nos contaron que para apagar el tronco el día de Nochebuena, se empleaba agua bendita que cada familia había llevado a su casa. Esta costumbre fue de uso común en toda esta región. Un vecino de Duruelo que procedía de La Fresneda, pedanía de Sotillo, actualmente despoblada, recordaba que en La Fresneda también se practicaba la misma costumbre.

Tanto las velas del Monumento como el «nochebuenero» son objetos culturales que, de un modo u otro, han sido ritualmente bendecidos. Por ello, se trata de objetos sacralizados, capaces de desempeñar funciones propiciatorias al igual que las cruces o las imágenes de santos y vírgenes. Además, la participación de la comunidad en el rito de bendición de estos objetos supone una mayor integración de los mismos en el imaginario local y, en definitiva, en el entramado sociocultural.

9.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Sepúlveda (y Aza)

A lo largo de las diferentes zonas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, encontramos generalizada la práctica de rogativas específicas para pedir lluvia en casos de necesidad.

Interminable sería la tarea de referir minuciosamente los prodigios del Cielo reproducidos en las múltiples y solemnes rogativas públicas celebradas por el Clero, Villa y Tierra de Sepúlveda, llevando

procesionalmente a sagrada imagen de María de la Peña por las principales calles de la población para implorar su auxilio y poderosa protección en las epidemias, pestes, guerras, esterilidad de los campos y demás calamidades públicas que han afectado a la vida, a la salud, a la tranquilidad, a las cosechas, a la Religión, a cualquiera de los intereses espirituales o temporales de la Iglesia Católica, de la nacionalidad española, de la villa de Sepúlveda y su jurisdicción comunal (Horcajo Monte de Oria, 1910, 288).

En su libro acerca de los milagros de la Virgen de la Peña, el cronista Eulogio Horcajo refiere a una rogativa a la iglesia de San Justo y Pastor, donde se llevó a cabo una novena, con ocasión de una plaga de langosta que afectaba a las huertas de Sepúlveda.

Aún no se había terminado, comenzaron a aparecer y divisarse oscuros nubarrones en la cima de la próxima sierra. A la media tarde la deslumbradora luz del relámpago y el estrepitoso ruido del trueno anunciaban la próxima tormenta, que no tardó en descargar por espacio de dos horas tal abundancia de agua, que corriendo torrencialmente de las tierras y cerros, congregáronse en las riberas de los ríos Duratón, Caslilla y Maraceite, arrastrando tal multitud de los dañinos insectos, que escasamente dejaban divisar las aguas, elevadas más de media vara sobre la superficie de las huertas y predios que los encauzan, quedando limpios de la plaga devoradora todos los terrenos invadidos (Horcajo Monte de Oria, 1910, 286-287).

A lo largo del libro, el cronista menciona rogativas realizadas en 1720 y 1808 por falta de agua, en 1855 y 1865 por el cólera, en 1868, 1870 y 1879 por falta de agua, en 1885 por el cólera y, de nuevo, en 1896 por falta de agua.

En relación con la plaga de langosta mencionada más arriba, nuestros informantes de Sepúlveda nos refirieron, de hecho, a la existencia de una «cofradía de plagas». Sin embargo, nos contaron que hoy en día la Virgen de la Peña no sale nunca de su iglesia en procesión. Cuentan que la sacaron a las puertas cuando acabó la guerra civil. Aparte de aquello la sacaron cuando la coronaron y también en otra ocasión para realizar obras en la iglesia.

En el fondo de música tradicional del CSIC, Misión M36, encontramos una referencia documentada y transcrita en 1949 por Antonio Granero correspondiente a un canto de petición de lluvias a la Virgen de la Peña. Las informantes en este caso fueron las hermanas Josefa Román Horcajo y Bonifacia Román Horcajo, de 40 y 42 años respectivamente según la ficha que acompaña a la transcripción en el fondo del CSIC. La transcripción de Granero aparece reproducida en la página 139 bajo el título *Virgen Santa de la Peña* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.S.P. Sepúlveda*.

Treinta años más tarde, en 1979, Ignacio Sanz y Claudia de Santos grabaron una referencia muy similar a la transcripción de Antonio Granero, aunque con varias diferencias melódicas, que se encuentra recogida en el archivo *ATO_00581_04* de la Fundación Joaquín Díaz. En esta ocasión, la información que acompaña al archivo indica que la informante se llama Boni-

facia Horcajo y tiene la edad de 80 años. Pese al parecido en el nombre, de acuerdo con la información recogida en las fichas, se trata de dos informantes diferentes. La grabación contenida en ATO_00581_04 aparece transcrita en la página 139 bajo el título *Virgen Santa de la Peña(2)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.S.P.(2) Sepúlveda*.

Al final de la grabación de esta referencia, en el archivo se escucha a un grupo de mujeres diciendo:

¡Virgen Santa!
¡Virgen Santa!
¡Danos agua!
¡Agua!
¡Agua!
¡Viva la Virgen de la Peña!

(Fundación Joaquín Díaz ATO_00581_04, Grupo de mujeres, 1979, Sepúlveda)

Estas palabras reincidenten sobre la inserción del canto en el entramado propiciatorio. Esta idea también trata de ser expresada por Claudia de Santos en otro archivo del fondo de la Fundación Joaquín Díaz, ATO_00581_03, en el que se la escucha presentar la canción en términos narrativos *emic* del siguiente modo:

Del siglo pasado, una sequía tan enorme, nunca conocida. Se reunió Villa y Tierra para sacar a la Virgen de la Peña, su patrona, para implorar la lluvia, porque se moría el ganado y todo por falta de agua. Entonces se cantó esta canción.

(Fundación Joaquín Díaz ATO_00581_03, Claudia de Santos, 1979, Sepúlveda)

La alusión al ganado en esta nota es significativa, en coherencia con el hecho de que Sepúlveda sea una zona menos agrícola y con una presencia más notable del ganado ovino.

En nuestro trabajo de campo encontramos otra canción dirigida a la Virgen de la Peña, ya dentro del ochavo de las Pedrizas y Valdenavares. Nos la cantó Andrea Peña, una vecina de 90 años, en Valle de Tabladillo. La referencia aparece transcrita en la página 140 bajo el título *Virgen de la Peña* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.P. Sepúlveda*.

En Urueñas, población construida en torno a varios manantiales, nos contaron que cuando no llovía sacaban al llamado «Cristo de las Eras» en rogativa. Algunos de nuestros informantes locales, aunque más bien pocos, creían recordar que en tales ocasiones se cantaba una canción para pedir el agua. Sin embargo, no encontramos a nadie que recordase dicha canción.

Más hacia el norte, en Navares de la Cuevas, nos refirieron de nuevo a rogativas especiales en ocasiones de sequía. En concreto, nuestros informantes aludieron a rogativas realizadas en la ermita de la Virgen del Barrio, para pedir agua a la Virgen. Una informante recordaba haber ido a la Virgen del Barrio para pedirle agua y nos lo contó en los siguientes términos: «yo recuerdo que un año no llovía y fuimos a la Virgen del Barrio, y se puso a cantar la tía Hipólita y cuando salimos había llovido». Otro vecino nos dijo que cuentan que «a la Virgen del Barrio también la sacaron en un carro hace más de cien años para que lloviese, llegaron hasta el río y dicen que sí llovió». Al igual que



Manantiales de Urueñas

en Urueñas, nuestros informantes creían recordar que posiblemente en aquellas rogativas se cantase alguna canción para pedir agua, pero no encontramos a nadie que recordase nada más específico.

En el ochavo de Cantalejo volvieron a referirnos a prácticas propiciatorias específicas en casos de necesidad. En San Pedro de Gaillos, por ejemplo, nuestros informantes nos hablaron de la celebración de rogativas específicas para pedir contra el «coco» de las viñas. En Fuenterrebollo mencionaron haber sacado al Cristo en alguna ocasión por una gran sequía. Por otra parte, en Sebúlcór, un informante recordaba que en una ocasión se celebró una novena para pedir que dejase de llover.

En Cabezuela, nos contaron que también se acudía en rogativa a la ermita del Cristo del Humilladero, mencionada en el anterior parágrafo, en ocasiones de necesidad. Manuel González Herrero cita unos versos dirigidos a este Cristo hablando de la ermita de Cabezuela.

Lugar devoto a donde el pueblo acude en rogativa, buscando remedio a sus necesidades:

Cristo del Humilladero,
Te venimos a pedir
Que nos des aguas de mayo
Y vino para el barril

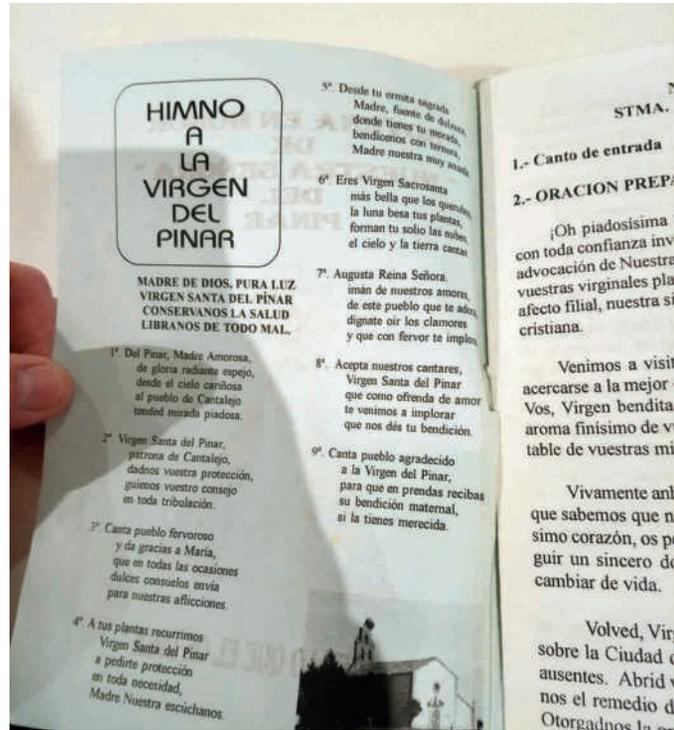
(González, 1986, 15)

Así mismo, en Cantalejo era costumbre dirigir a la ermita de la Virgen del Pinar las rogativas especiales en casos de necesidad.

Además de las cuatro rogativas tradicionales, el concejo encargaba al párroco procesiones de rogativas cuando la sequía u otros peligros se cernían sobre la población. En semejantes casos traían la Santa Imagen de Nuestra Señora del Pinar al pueblo a costa del concejo. Durante la primera mitad del siglo XVII, el concejo pagaba por cada una de estas rogativas la cera, cuatro ducados al cura y dos ducados a los sacristanes (Fuentenebro, 1996, 51).



Imagen de la Virgen del Pinar a la entrada de su ermita (Cantalejo)



Documento parroquial que contiene la letra del *Himno a la Virgen del Pinar* (Cantalejo)

En nuestra visita a Cantalejo, encontramos en la iglesia a Juan Colina, el actual párroco de la misma, junto con un grupo de vecinos. Hablando de las rogativas para pedir agua a la ermita de la Virgen del Pinar nos contaron que era costumbre cantar el himno a dicha Virgen modificando un verso del estribillo. Así, donde se dice normalmente:

*Madre de Dios, pura luz
Virgen Santa del Pinar
Consérvanos la salud
Líbranos de todo mal*

(H.V.P. Cantalejo)

En las rogativas para pedir agua se cambiaba el tercer verso diciendo:

*Madre de Dios, pura luz
Virgen Santa del Pinar
Danos el agua y salud
Líbranos de todo mal*

(Adaptación local para ocasiones de práctica propiciatoria a partir de H.V.P. Cantalejo)

El himno a la Virgen de Cantalejo aparece documentado por Héctor Guerrero en su libro de himnos (Guerrero, 2000). La transcripción de Guerrero aparece reproducida en la página 140 bajo el título que originalmente le otorga Héctor Guerrero en su libro, *Himno a Santa María del Pinar* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *H.S.M.P. Cantalejo*.

Tuvimos ocasión, no obstante, de grabar una referencia correspondiente a este himno cantada por el párroco Juan Colina, de

66 años, Mercedes de la Cruz, de 76, y algunos otros vecinos, con el fin de contrastarla con la transcripción de Héctor Guerrero. Nuestra referencia aparece transcrita en la página 141 bajo el título que recibe el himno en un documento parroquial que recoge la letra del mismo, a saber, *Himno a la Virgen del Pinar* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *H.V.P. Cantalejo*.

Cabe señalar, por último, que en nuestro trabajo de campo por el ochavo de Cantalejo encontramos ya referencias a las Mojadas de Caballar por parte de algunos informantes. Por ejemplo, en San Pedro de Gáillos uno de nuestros informantes recordó haber ido a las Mojadas de Caballar, donde «sacaban las calaveras, las metían en el agua tres veces y las venas se notaban en los huesos». En Sebúlcór también nos hablaron de las Mojadas, contándonos la historia de una vez que tras una Mojada no paraba de llover y tuvieron que volver a la Fuente Santa, donde vieron que se había caído un pequeño huesecillo en la Mojada.

En el ochavo de Bercimuel encontramos varias alusiones a procesiones realizadas sacando a san Isidro por los campos cuando no llovía, en localidades como Aldeanueva del Campañario o Fresno de la Fuente. En Bercimuel aludieron inespecíficamente a sacar «un santo» en tales ocasiones. Y en Grajera nos contaron que acostumbraban a sacar a la Inmaculada. En este último caso, nos contaron que era costumbre cantar unos versos a la Virgen pidiéndole el agua. Conseguimos encontrar a una vecina, Benita, que los recordaba. La referencia aparece transcrita en la página 142 bajo el título *Oh, Virgen Madre María* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *O.V.M.M. Grajera*.

Al igual que en el ochavo de Cantalejo encontramos alusiones a Caballar, en esta región nos volvieron a hablar de las Romerías



Ermita de la Virgen del Río (Sotillo)

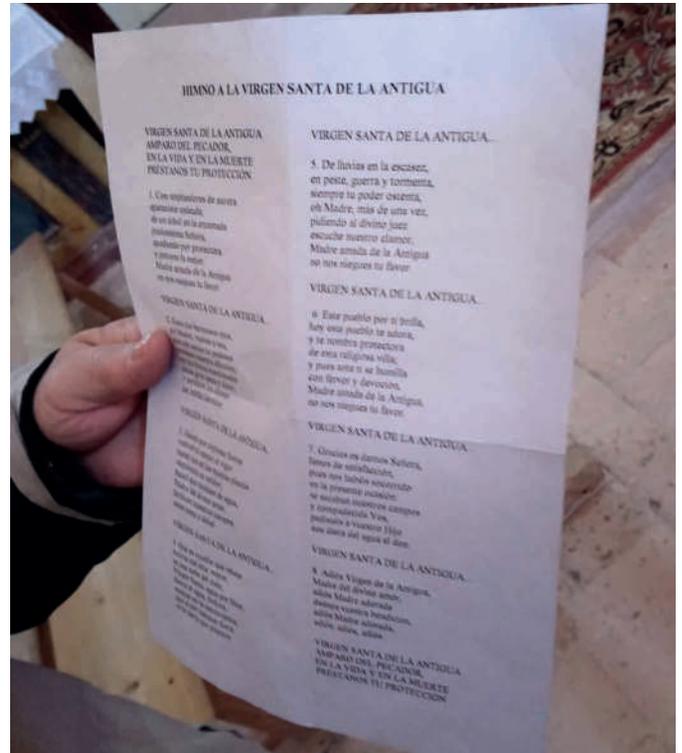
de Hornuez. En Fresno de la Fuente nos dijeron que, pese a no tener Voto, en el pueblo se le tenía devoción a la Virgen de Hornuez y tradicionalmente habían participado en la actividad en torno a su santuario.

En el ochavo de la Sierra y Castillejo siguieron refiriéndonos a rogativas especiales celebradas en cada municipio con las imágenes locales en ocasiones de sequía.

Un interesante núcleo de culto local lo hallamos junto a Sotillo, donde se encuentra situada la ermita de la Virgen del Río. En Sotillo nos contaron que, cuando no llovía, se celebraba una novena a la Virgen del Río y una rogativa especial y, como dijo



Virgen de la Antigua (Condado de Castilnovo)



Documento parroquial *Himno a la Virgen Santa de la Antigua* (Condado de Castilnovo)

uno de nuestros informantes: «por lo que fuera pues sí llovía; [...] gracias a Dios, nos lo ha concedido».

La ermita de la Virgen del Río ejercía de núcleo de culto en el entorno próximo. En Duruelo nos contaron que en casos de necesidad iban caminando hasta Sotillo a la ermita de la Virgen del Río. Y en Sotillo nos contaron que también acudían a ella desde La Fresneda y otros núcleos de la zona.

Según nos contaron nuestros informantes, en las rogativas de Sotillo para pedir agua era costumbre ir cantando durante la procesión una canción bastante larga a la Virgen del Río. Antonio Barahona, un vecino de 93 años que nos atendió muy amablemente, nos acompañó a hablar con Severiana, Seve, una vecina de 86 años que también nos recibió con mucho interés. Entre los dos nos cantaron la canción a la Virgen del Río. La referencia aparece transcrita en la página 143 bajo el título *Sagrada Virgen del Río* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *S.V.R. Sotillo*.

En el ochavo de Prádena volvimos a encontrar alusión a rogativas para pedir agua. En el municipio de Prádena, unos vecinos nos contaron que también una vez que llovió mucho sacaron a la Virgen del Rosario para que dejase de llover.

En el Condado de Castilnovo nos contaron que en ocasiones de sequía todos los barrios se reunían en Villafranca para pedir agua a la Virgen de la Antigua, patrona común de todos los barrios.

Uno de nuestros informantes recuerda haber sacado a la Virgen de la Antigua alrededor de la iglesia un año en que hubo una gran sequía, pero «hace ya más de cincuenta años».

La fiesta de la Virgen de la Antigua se celebra el segundo domingo de mayo y, en tales ocasiones, se canta un himno cuya letra llamativamente alude de manera constante a la petición de aguas. Así, la Virgen de la Antigua se reconoce como una Virgen protectora de los campos.

Alberto Segovia, sacristán de Villafranca, de 73 años, nos atendió de nuevo muy amablemente y nos llevó a hablar con una

vecina, Milagros Matesanz, de 83 años, para cantarnos el himno a la Virgen de la Antigua. La referencia aparece transcrita en la página 144 bajo el título *Virgen Santa de la Antigua* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.S.A. Villafranca*.

Finalmente, en Castroserna de Abajo, volvimos a encontrarnos de nuevo con alusiones a las Mojadas de Caballar, a las que una vecina nos contó haber asistido.

9.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Sepúlveda (y Aza)

- Virgen Santa de la Peña – Sepúlveda (página 139)
 - Informantes: Josefa Román Horcajo (40) y Bonifacia Román Horcajo (42)
 - Documentación: Antonio Granero (1949)
 - Transcripción: Antonio Granero
 - Fuente: Fondo de música tradicional del CSIC, Misión M36
- Virgen Santa de la Peña (2) – Sepúlveda (página 139)
 - Informante: Bonifacia Horcajo (80)
 - Documentación: Ignacio Sanz y Claudia de Santos (Sepúlveda, 1979)
 - Transcripción: Juan Delgado
 - Fuente: Fondo documental de la Fundación Joaquín Díaz, ATO_00581_04
- Virgen de la Peña – Sepúlveda (página 140)
 - Informante: Andrea Peña (90)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Valle de Tabladillo, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Himno a Santa María del Pinar – Cantalejo (página 140)
 - Informantes: Coro de la parroquia coordinado por María del Carmen
 - Documentación: Héctor Guerrero (Cantalejo, 1996)
 - Transcripción: Héctor Guerrero
 - Fuente: Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia (Guerrero, 2000, 96-97)
- Himno a la Virgen del Pinar – Cantalejo (página 141)
 - Informantes: Juan Colina (66), Mercedes de la Cruz (76) y grupo de vecinos
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Cantalejo, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Oh, Virgen Madre María – Grajera (página 142)
 - Informante: Benita
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Grajera, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Sagrada Virgen del Río – Sotillo (página 143)
 - Informantes: Severiana Seve (86) y Antonio Barahona (93)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Sotillo, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Virgen Santa de la Antigua – Villafranca – Condado de Castilnovo (página 144)
 - Informantes: Milagros Matesanz (83) y Alberto Segovia (73)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Villafranca, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado

Virgen Santa de la Peña Sepúlveda

Informantes: Josefa Román Horcajo (40) y Bonifacia Román Horcajo (42)

Documentación: Antonio Granero (Sepúlveda, 1949)

Transcripción: Antonio Granero

Fondo de música tradicional del CSIC, Misión M36

Vir-gen San - ta de la Pe - ña Tú que tie - nes el po -
der ____ Qui-ta_el ce - rro - jo_a las nu - bes Pa-ra que_em-pie - ce_a llo - ver

Virgen Santa de la Peña
Tú que tienes el poder
Quita el candado a las nubes
Para que empiece a llover

Virgen Santa de la Peña (2) Sepúlveda

Informantes: Bonifacia Horcajo (80)

Documentación: Ignacio Sanz y Claudia de Santos (Sepúlveda, 1979)

Fundación Joaquín Díaz, ATO_00581_04

Transcripción: Juan Delgado

Vir-gen San - ta de la Pe - ña Tú que tie - nes el po -
der ____ Qui-ta_el ce - rro - jo_a las nu - bes Pa-ra que_em-pie-ce_a llo - ver ____ Qui-ta_el

Virgen Santa de la Peña
Tú que tienes el poder
Quita el candado a las nubes
Para que empiece a llover

Virgen de la Peña Sepúlveda

Informante: Andrea Peña (90)
 Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Valle de Tabladillo, 2018)
 Transcripción: Juan Delgado

Vir - gen de la Pe - ña Ex - tien - de tu man - to
 Y dí - le a tu hí - jo Que rie - gue los cam - pos

Virgen de la Peña
 Extiende tu manto
 Y dile a tu hijo
 Que riegue los campos

Los trigos se secan
 Las hierbas no nacen
 Y los corderitos
 Se mueren de hambre

Himno a Santa María del Pinar Cantalejo

Informantes: Coro de la parroquia coordinado por María del Carmen
 Documentación: Héctor Guerrero (Cantalejo, 1996)
 Transcripción: Héctor Guerrero (Guerrero, 2000, 96-97)²⁶

Estribillo D Anónimo

Ma - dre de Dios, pu - ra luz Vir - gen San - ta del Pi -
 nar Con - sér - va - nos la sa - lud Lí - bra - nos de to - do mal

Fin Estrofa A7

Del Pi - nar, Ma - dre A - mo - ro - sa De glo - ria ra - dian - te es -
 pe - jo Des - de el cie - lo ca - ri - ño - sa Al pue - blo de Can - ta -

a la Estrofas y Fin D

le - jo Ten - ded mi - ra - da pia - do - sa Ma - dre

²⁶ Reproducción literal de la transcripción musical y el texto tal y como figuran en la fuente señalada.

ESTRIBILLO

Madre de Dios, pura luz,
Virgen Santa del Pinar,
consérvanos la salud,
líbranos de todo mal.

ESTROFAS

1ª
Del Pinar Madre Amorosa,
de gloria radiante espejo,
desde el cielo cariñosa
al pueblo de Cantalejo
tened mirada piadosa.

2ª
Virgen Santa del Pinar,
patrona de Cantalejo,

dadnos vuestra protección
guíenos vuestro consejo
en toda tribulación.

3ª
Canta pueblo fervoroso
y da gracias a María,
que en todas las ocasiones
dulces consuelos envía
para nuestras aflicciones.

4ª
A tus plantas recurrimos,
Virgen Santa del Pinar,
a pedirte protección
en toda necesidad,
Madre nuestra, escúchanos.

Himno a la Virgen del Pinar Cantalejo

Informantes: Juan Colina (66), Mercedes de la Cruz (76) y grupo de vecinos
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Cantalejo, 2018)
Transcripción: Juan Delgado²⁷

Ma-dre de Dios, pu-ra luz Vir-gen San-ta del Pi-nar
Con-sér-va-nos la sa-lud Lí-bra-nos de to-do mal
Del Pi-nar, Ma-dre A-mo-ro-sa De glo-ria ra-dian-te, es-pe-jo
Des-de el cie-lo ca-ri-ño-sa Al pue-blo de Can-ta-le-jo
Ten-ded mi-ra-da pia-do-sa

²⁷ Transcripción del texto elaborada a partir del documento parroquial que contiene la letra del *Himno a la Virgen del Pinar*, cuya fotografía aparece recogida en la página 136.

*Madre de Dios, pura luz
Virgen Santa del Pinar
Consérvanos la salud
Líbranos de todo mal*

Del Pinar, Madre Amorosa
De gloria radiante espejo
Desde el cielo cariñosa
Al pueblo de Cantalejo
Tened mirada piadosa

Madre de Dios, pura luz...

Virgen Santa del Pinar
Patrona de Cantalejo
Dadnos vuestra protección
Guíenos vuestro consejo
En toda tribulación

Madre de Dios, pura luz...

Canta pueblo fervoroso
Y da gracias a María
Que en todas las ocasiones
Dulces consuelos envía
Para nuestras aflicciones

Madre de Dios, pura luz...

A tus plantas recurrimos
Virgen Santa del Pinar
A pedirte protección
En toda necesidad
Madre Nuestra escúchanos

Madre de Dios, pura luz...

Desde tu ermita sagrada
Madre, fuente de dulzura
Donde tienes tu morada
Bendícenos con ternura
Madre nuestra muy amada

Madre de Dios, pura luz...

Eres Virgen Sacrosanta
Más bella que los querubes
La luna besa tus plantas
Forman tu solio las nubes
El cielo y la tierra cantan

Madre de Dios, pura luz...

Augusta Reina Señora
Ímán de nuestros amores

De este pueblo que te adora
Dígnate oír los clamores
Y que con fervor te implora

Madre de Dios, pura luz...

Acepta nuestros cantares
Virgen Santa del Pinar
Que como ofrenda de amor
Te venimos a implorar
Que nos des tu bendición

Madre de Dios, pura luz...

Canta pueblo agradecido
A la Virgen del Pinar
Para que en prendas recibas
Su bendición maternal
Si la tienes merecida

Madre de Dios, pura luz...

Estríbillo especial para pedir agua:

*Madre de Dios, pura luz
Virgen Santa del Pinar
Danos el agua y salud
Líbranos de todo mal*

Oh, Virgen Madre María Grajera

Informante: Benita

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Grajera, 2016)

Transcripción: Juan Delgado



Oh, Virgen Madre María
Madre de mi corazón
Manda la lluvia a los campos
Y pídeselo al Señor

Mádanos lluvia fecunda
Que dé lozanía y verdor
O el hambre con sus estragos
Vendrá sobre está región

Sagrada Virgen del Río

Sotillo

Informantes: Severiana Seve (86) y Antonio Barahona (93)
 Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Sotillo, 2018)
 Transcripción: Juan Delgado

Aquí es - ta - mos de ro - di - llas Al pie del al - tar pre -
 cio - so Al pie del al - tar pre - cio - so Pa - ra dar las bue - nas
 no - ches A Dios To - do - po - de - ro - so A Dios To - do - po - de -
 ro - so A - gua te pe - di - mos Vir - gen a - do - ra - ble Pa - ra que los
 fru - tos Lle - guen a gra - nar - se Pa - ra que los fru - tos Lle - guen a gra - nar - se

Aquí estamos de rodillas
 Al pie del altar precioso
 Para dar las buenas noches
 A Dios Todopoderoso

*Agua te pedimos
 Virgen adorable
 Para que los frutos
 Lleguen a granarse*

Sagrada Virgen del Río
 Tú que tienes el poder
 Sostén el aire del cierzo
 Manda a las nubes llover

Agua te pedimos...

Sagrada Virgen del Río
 Te lo pido muy de veras
 Que nos riegues nuestros campos
 Que los frutos se nos secan

Agua te pedimos...

Se quejan los labradores
 Cuando van por los caminos
 Danos el agua, María
 Que se nos secan los trigos

Agua te pedimos...

Se quejan los labradores
 Cuando van por las cañadas
 Danos el agua, María
 Que se secan las cebadas

Agua te pedimos...

Se quejan los labradores
 Cuando van por los senderos
 Danos el agua, María
 Que se secan los centenos

Agua te pedimos...

Con el rocío de la noche
 Y las mañanas tan frescas
 Se sostienen en nuestros campos
 La Divina Providencia

Agua te pedimos...

Sagrada Virgen del Río
 Tú que tienes el poder
 Danos el Agua Bendita
 Y después la Gloria, Amén

Agua te pedimos...

Virgen Santa de la Antigua Villafranca (Condado de Castilnovo)

Informantes: Milagros Matesanz (83) y Alberto Segovia (73)
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Villafranca, 2018)

Transcripción: Juan Delgado²⁸

Vir-gen San-ta de la An-ti-gua Am-pa-ro del pe-ca-dor En la
vi-da y en la muer-te Pres-ta-nos tu pro-te-ción Con res-
pla-do-res de Au-ro-ra A-pa-re-cis-te ro-dea-da De un ar-
bol en la en-ra-ma-da Pia-do-sí-si-ma Se-ño-ra Que-dan-
do por pro-tec-to-ra Y pa-tro-na la me-jor Ma-dre a-
ma-da de la An-ti-gua No nos nie-gues tu fa-vor

²⁸ Transcripción del texto elaborada a partir del documento parroquial que contiene la letra del *Himno a la Virgen Santa de la Antigua*, cuya fotografía aparece recogida en la página 137.

Virgen Santa de la Antigua
Amparo del pecador
En la vida y en la muerte
Préstanos tu protección

Con resplandores de aurora
 Apareciste rodeada
 De un árbol en la enramada
 Piadosísima Señora
 Quedando por protectora
 Y patrona la mejor
 Madre amada de la Antigua
 No nos niegues tu favor

Virgen Santa de la Antigua...

Esos tus hermosos ojos
 Pía Madre, vuelve a nos
 Que con ansias te pedimos
 Remedies nuestra aflicción
 Ver los frutos marchitados
 Causa gran pena y dolor
 Y perdidos los afanes
 Del infeliz labrador

Virgen Santa de la Antigua...

Haced que copiosas lluvias
 Vuelvan al campo el vigor
 Haced que en las mustias plantas
 Reaparezca su verdor
 Haced que raudales de agua
 Madre del divino amor
 Fertilicen nuestros campos
 Cesen pena y dolor

Virgen Santa de la Antigua...

Qué es aquello que reluce
 Encima del altar mayor
 Es una nube del cielo
 Virgen Santa, agua por Dios
 Danos el agua, Señora
 Aunque no la merezcamos
 Que si por merecer fuera
 Ni la tierra que pisamos

Virgen Santa de la Antigua...

De lluvias en la escasez
 En peste, guerra y tormenta
 Siempre tu poder ostenta
 Oh Madre, más de una vez
 Pidiendo al divino juez
 Escuche nuestro clamor
 Madre amada de la Antigua
 No nos niegues tu favor

Virgen Santa de la Antigua...

Este pueblo por ti brilla
 Hoy este pueblo te adora
 Y te nombra protectora
 De esta religiosa villa
 Y pues ante ti se humilla
 Con fervor y devoción
 Madre amada de la Antigua
 No nos niegues tu favor

Virgen Santa de la Antigua...

Gracias os damos Señora
 Llenos de satisfacción
 Pues nos habéis socorrido
 En la presente ocasión
 Se secaban nuestros campos
 Y compadecida Vos
 Pedisteis a vuestro Hijo
 Nos diera del agua el don

Virgen Santa de la Antigua...

Adiós Virgen de la Antigua
 Madre del divino amor
 Adiós Madre adorada
 Dadnos vuestra bendición
 Adiós Madre adorada
 Adiós, adiós, adiós

10. Prácticas propiciatorias en la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza

10.1. Introducción a la C.V.T. de Pedraza: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

En este capítulo nos ocuparemos de una serie de pueblos pertenecientes todos ellos a la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza, que estaba integrada por los siguientes municipios y pedanías actuales²⁹:

Pedraza –Villa y Capital de la Comunidad– (y La Velilla, y Rades de Abajo), Aldealengua de Pedraza³⁰ (y Ceguilla, Martín Cano, Galíndez y Cotanillo), Arahuetas (y Pajares de Pedraza), Arcones (y Arconillos, Castillejo, Huerta, La Mata y Colladillo), Arevalillo de Cega [Arevaliello], Collado Hermoso, El Cubillo, Gallegos, La Matilla, Matabuena (y Matamala y Cañicosa), Navafría, Orejana³¹ (y Orejanilla, *Alameda*, El Arenal, La Revilla y Sanchope-dro), Puebla de Pedraza, Rebollo, Santiuste de Pedraza³² (y Chavida, La Mata, Requijada y Urbanos), Torre Val de San Pedro (y La Salceda y Valle de San Pedro), Valdevacas y El Guijar, Valleruela de Pedraza (y Berzal y Tejadilla)

Respecto a la población en esta zona, el gráfico de la FIGURA 10.2 muestra el censo histórico del total de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza a lo largo del último siglo.

Desde 1900 hasta el 2000 ha habido un descenso constante de la población en todos los municipios, llegando en la actualidad a haber poco más del 30 % de la población que había a principios del siglo XX.

El área que corresponde a esta comunidad de villa y tierra es relativamente pequeña y está localizada en la ladera norte de la sierra de Guadarrama. Se puede dividir a su vez en tres ámbitos ecológicos: la sierra, el piedemonte y las llanuras del norte. La zona de la sierra ha sido aprovechada tradicionalmente para usos forestales, mientras que en el piedemonte, al no haber aguas subterráneas pero sí buenos pastos, la principal activi-

dad ha sido la ganadería. La gran riqueza natural que poseía esta zona se ha visto mermada por las actividades del hombre. La zona llana del norte sí se ha dedicado a la agricultura, siendo muy característica la acumulación de grandes reservas de aguas subterráneas dada la composición del suelo basada principalmente en rocas sedimentarias (arcosas, conglomerados y arcillas).

La localización montañosa de la Tierra de Pedraza, unida a sus particulares condiciones edáficas y climáticas, favorecen el mantenimiento de una economía basada, en la mayor parte del territorio, en la ganadería y la silvicultura, sin olvidar la importancia de las actividades agrícolas en pueblos de la zona norte de la Comunidad, como Puebla de Pedraza, Rebollo, El Guijar de Valdevacas o Arevalillo de Cega. Sin embargo, los cambios socioeconómicos acaecidos en la zona en las últimas décadas han inclinado la balanza a favor de un nuevo factor; la expansión urbana, de forma que cada año resulta más importante el recurso turístico. Recurso que, por el momento, presenta un mayor desarrollo en los municipios serranos del sur de la Comunidad, con una excesiva concentración en torno al Conjunto Monumental de la Villa de Pedraza, que en los pueblos del norte (García Martín, 2003, 8).

La cañada soriana, que atraviesa la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza, nos lleva a señalar la importancia de la trashuman-cia como actividad económica para la zona, asociada a ranchos de esquileo y lavaderos de lana. La ganadería trajo mucha riqueza y esplendor en la Edad Media, pero entró en decadencia con la modernización del siglo XX y, a su vez, las actividades humanas han ido mermando los recursos y atractivos naturales que esta comunidad poseía.

10.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Pedraza

En nuestro trabajo de campo en la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza, encontramos rastros dispersos de la práctica de las rogativas, si bien, en la mayoría de los lugares las recordaban como una tradición antigua que habría dejado de practicarse «hace unos cincuenta años». Si observamos el gráfico de la evolución del censo histórico en esta área, precisamente hace unos

²⁹ Se enumeran 41 localidades agrupadas en 18 municipios, pero habría que sumar, según recoge Martínez Díez en su estudio de las comunidades de villa y tierra de la Extremadura castellana, 26 despoblados que en nuestro estudio carecen de relevancia, por lo que se ha prescindido de su enumeración.

³⁰ Antiguo núcleo, hoy despoblado.

³¹ Antiguo núcleo, hoy despoblado.

³² Antiguo núcleo, hoy despoblado.



FIGURA 10.1: Delimitación aproximada de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

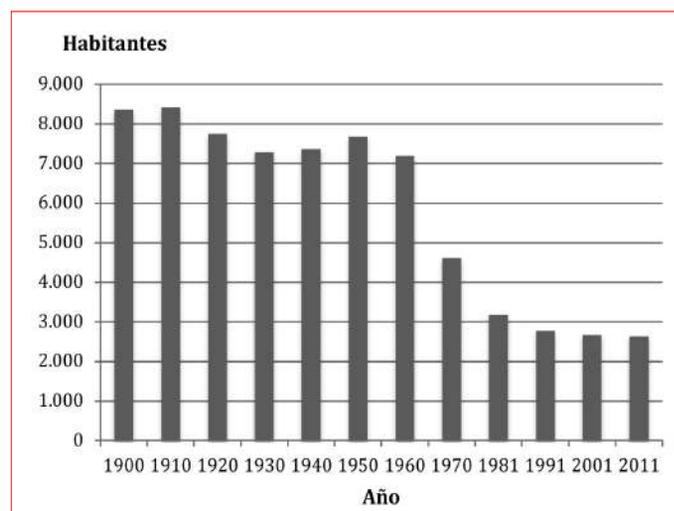


FIGURA 10.2: Censo histórico del área de Pedraza (Fuente: INE.es)

cincuenta años se produjo un acusado descenso de la población. Entre los años sesenta y los años setenta el declive es evidente, si bien la curva continúa bajando abruptamente hasta los años ochenta, a partir de cuando se ha mantenido en un ligero descenso. Esta gran despoblación de alrededor de finales de los años sesenta es uno de los factores fundamentales que influyen en el hecho de que las rogativas hayan ido difuminándose en el imaginario colectivo. Pero, en todo caso, el proceso de la despoblación no es exclusivo de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza.

Los factores que, añadidos a lo anterior, resultan claramente determinantes son, por una parte, las condiciones ecológicas y, ligado a ellas, el tipo de actividades agrícolas y ganaderas que se han practicado a lo largo del tiempo en esta comunidad. Como se señaló anteriormente, de las tres áreas ecológicas en que se divide la comunidad, prácticamente solo en el norte la orografía ha permitido actividades agrícolas en el pasado, si bien estas han ido perdiéndose debido al desarrollo urbano y a la actividad turística en torno al núcleo de Pedraza. En la región montañosa de la sierra las actividades del campo han girado tradicionalmente alrededor de la ganadería, así como la extracción de madera de los pinares. Y en la zona de piedemonte, aunque se haya practicado la agricultura, la tierra no ha sido demasiado propicia para ello, por lo que las actividades ganaderas han tenido una mayor importancia.

Si bien las condiciones ecológicas presentan un contexto peculiar para el desarrollo de las actividades agrícolas y ganaderas, las prácticas propiciatorias han tenido su lugar en esta comunidad en tiempos de fuerte dependencia del medio. Pero las actividades agrícolas y ganaderas de la zona se han visto modificadas con el paso del tiempo. La acusada despoblación y los cambios tecnológicos y sociales han llevado progresivamente a una menor dependencia del medio y, en consecuencia, a un declive de las prácticas propiciatorias, más acusado que en otras zonas de la provincia con mayor presencia de la agricultura extensiva.

La dependencia absoluta del medio, en una comarca esencialmente agrícola y ganadera en la que se suceden extremas condiciones climáticas, propició la generalización de rituales en los que se pedía la protección divina de los campos y las cosechas, como las Letanías, o Rogativas. Se trata de procesiones que recorrían los campos sembrados al amanecer y que se repetían a lo largo de tres o cuatro días seguidos, al comienzo de la primavera. En ellas se procedía a la bendición de los campos por parte del párroco del lugar, mientras los fieles recitaban o cantaban, de forma reiterativa, alabanzas y peticiones a los santos protectores. Tradición de gran arraigo popular que se siguió realizando aproximadamente hasta mediados del siglo pasado, época en la que se inicia el abandono de las actividades agrarias en los pueblos serranos de Pedraza y en la que, la mecanización de la agricultura en la zona llana del norte, hace a esta actividad menos dependiente de las condiciones ambientales (García Martín, 2003, 112).

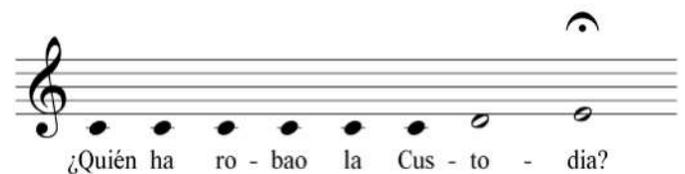
En nuestro trabajo de campo, encontramos relatos de las rogativas dispersos por todas las zonas de la comunidad, pero en todos los casos se vieron acompañados de alusiones reincidentes a los cambios en las actividades del campo y, en general, al contexto ecológico y al proceso de transformación sociocultural de la región, referidos anteriormente.

En las llanuras del norte encontramos relatos habituales de las rogativas en localidades como Puebla de Pedraza, Rebollo o La Matilla. La memoria de las rogativas en estas localidades es más cercana a la que nos encontramos, por ejemplo, en la comunidad colindante de Sepúlveda.

Aparte de relatos habituales acerca de procesiones de asistencia obligatoria por los campos sembrados cada vez en función de la hoja, recitando las letanías y portando dos pendones, encontramos también algunos dichos y chascarrillos concernientes a la celebración de las rogativas que reflejan la integración de este tipo de prácticas en el imaginario local. Uno de ellos lo encontramos en La Matilla, donde un informante nos contó un peculiar chiste que volveremos a encontrar nuevamente más adelante.

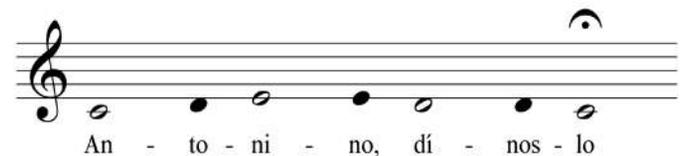
Según el mismo, en una ocasión robaron la custodia en la iglesia. «El tonto del pueblo», que se llamaba «Antonino», dijo al sacerdote que él sabía quién había sido pero que, si querían que lo revelase, habrían de sacarle en procesión al igual que sacaban al santo en las rogativas. Así, el cura y el resto del pueblo salieron en rogativa llevando en andas a Antonino. Entonces el cura, modificando el texto pero con la melodía de las letanías preguntó a Antonino:

-¿Quién ha *roba*o la custodia?



A lo que el pueblo respondió a modo de responso, en lugar del consabido «*te rogamus audi nos*», lo siguiente:

- Antonino dínoslo.



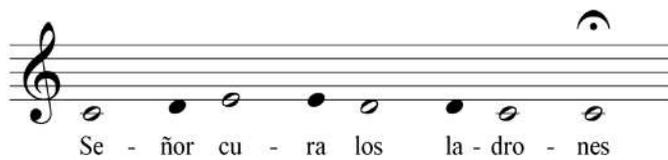
Y Antonino agregó, con la misma melodía:

- Más *alante* lo diré.



La rogativa continuó su camino y el cura volvió a formular varias veces la misma pregunta, junto con el mismo responso del pueblo, obteniendo siempre la misma respuesta de Antonino. Al llegar al final del camino de la rogativa, el cura volvió a preguntar «¿Quién ha *roba*o la custodia?» con la respuesta del pueblo «Antonino dínoslo» y, en esta ocasión, Antonino respondió:

- Señor cura, los ladrones.



A lo que el pueblo concluyó cantando:

- Nos tocaste los *cojones*.



Este chiste recoge una gran cantidad de elementos integrantes del ritual de las rogativas, como puede verse. Por una parte, está la práctica procesional, junto con el hecho de que los caminos estén establecidos, como sugiere la alusión al momento de «estar llegando al final de la rogativa». Por otra parte, aparecen en el chiste elementos como las andas o la custodia, que en muchas ocasiones formaban parte del ritual procesional. Pero todavía más llamativa es la aparición del trazado melódico de las letanías de los santos en un contexto desacralizado. Este hecho refleja una profunda asimilación de las características de estas prácticas en el entramado sociocultural.

Es curioso, de hecho, que el chiste alude a «sacar el santo en procesión», cuando nuestros informantes de La Matilla nos contaron que allí no se acostumbraba a sacar imágenes en las rogativas. Esto revela una conciencia de los aspectos generalizados de la práctica de las rogativas por parte de la comunidad.

Aparte de este chiste, encontramos de nuevo el dicho referente al triduo de la Ascensión, en esta ocasión en el municipio de Valleruela de Pedraza, y bajo la siguiente formulación sencilla:

Lunes *Letaina*
Martes *Letaina*
Miércoles *Letaina*
Jueves Ascensión
Toda la semana de procesión

(Florencio, 85, Valleruela de Pedraza)

Pese a lo simplificado de esta formulación del dicho, aparece la característica esencial del vulgarismo *Letaina* para «Letanía».

Bajando hacia la zona de piedemonte llegamos al área de Pedraza. En nuestra visita a esta localidad pudimos comprobar cómo el desarrollo de la orientación hacia el turismo ha desplazado por completo al imaginario vinculado a las prácticas agrícolas y ganaderas. Nos resultó muy difícil encontrar informantes apropiados y estos remarcaron que Pedraza «no ha vivido mucho del campo». Tradicionalmente, ha sido una ciudad de artesanos y comerciantes si bien, desde hace treinta años, el desarrollo de la actividad turística lo ha marcado todo. No obstante, una informante nos contó que antiguamente se celebraba una rogativa en el día de San Marcos en la que se iba

caminando desde la iglesia hasta el castillo. En esta rogativa se realizaba bendición de campos y se llevaba exclusivamente la cruz parroquial, de nuevo, sin sacar ninguna imagen local. Sin embargo, otro de nuestros informantes, procedente de Castroserna de Abajo –C.V.T. de Sepúlveda, ochavo de Prádena–, pero residente en Pedraza desde los años cincuenta, nos dijo que no ha conocido en Pedraza ninguna de las prácticas propiciatorias que recuerda de Castroserna de Abajo, como las rogativas por diferentes caminos hasta las cruces.

En los alrededores de Pedraza encontramos relatos acerca de la pobreza del terreno de cara a la agricultura. Por ejemplo, en Rades de Abajo nos hablaron de la celebración de las tres rogativas de las vísperas de la Ascensión con bendición de campos. Pero en relación con dichas rogativas, uno de nuestros informantes dijo que alrededor de los años cuarenta en esta localidad había zonas de cultivo «porque antes se cultivaba todo», pero no porque el campo fuese productivo. Así mismo, cada familia solía tener un poco de ganado, por lo que parte de las tierras eran destinadas a pastos, y otra parte se destinaba a la agricultura de subsistencia. En consonancia con este tipo de cultivos, en la celebración del triduo, cada día se caminaba por uno de los caminos, pero todos los años estos eran los mismos, sin distinción de hojas como generalmente ocurría en las regiones con mayor actividad agrícola y, en particular, en las llanuras de la zona norte de esta comunidad, como se vio anteriormente.

Además, ya en aquellos tiempos, estas localidades compartían un mismo cura, que era el de Pedraza, que se desplazaba a los diferentes pueblos. Actualmente, en el mismo Pedraza la misa se oficia exclusivamente cada quince días, dado que el cura es compartido para nueve pueblos.

Dentro del entorno de la C.V.T. de Pedraza encontramos la ermita de Nuestra Señora de Las Vegas, construida en torno al siglo XII pero con elementos de mayor antigüedad, como su pórtico del siglo XI, y declarada Monumento Nacional en 1969. Esta interesantísima ermita sirvió de destino de culto para varias localidades del entorno en las prácticas propiciatorias. Así, nuestros informantes de La Velilla nos contaron que el 3 de mayo se celebraba la Cruz de Mayo caminando en rogativa por la carretera de Segovia hacia la ermita de Las Vegas. No obstante, la procesión llegaba solo hasta la desaparecida cruz de término que indicaba el final del pueblo, un poco antes de la ermita, que ya pertenece a Requijada.

Requijada es uno de los cuatro barrios del municipio de Santiuste de Pedraza, junto con La Mata, Chavida y Urbanos. Antiguamente, había también otro barrio que era el núcleo principal del concejo, llamado Santiuste de Pedraza. En él se encontraba la iglesia principal del concejo, la iglesia de San Justo y Pastor, que se quemó en 1930. Según uno de nuestros informantes, se cuenta que Santiuste quedó despoblado porque «se envenenaron todos por algo que bebían». Actualmente solo quedan la iglesia en ruinas y el cementerio.

En el barrio de Requijada nos contaron que en San Marcos se iba en rogativa hasta la ermita de Las Vegas. El término «Las Vegas» alude a la zona de terreno por la que discurre la carretera de Segovia que, dentro de este contexto ecológico de piedemonte, resultaba una zona especialmente propicia para el cultivo en torno al microclima del Arroyo de la Vega.



Iglesia en ruinas de Santiuste de Pedraza

De acuerdo con nuestros informantes, cada uno de los barrios tenía sus propios caminos para celebrar las rogativas. Sin embargo, estos caminos no variaban entre año y año, al igual que ocurría en Rades de Abajo. La alternancia de caminos según la hoja sembrada que hemos visto en otras zonas con mayor presencia de la agricultura no se practicaba en estos pueblos, en los que la agricultura era de subsistencia. Un grupo de informantes del barrio de La Mata nos contó que sobre los años cuarenta, cuando había en el pueblo unos 90 niños, la ganadería alcanzaba cifras de 280 vacas, 4000 ovejas y 70 u 80 cabras, mientras que la agricultura era exclusivamente de subsistencia y para el ganado. En lugar de las hermandades de labradores de las zonas de agricultura extensiva, allí había una hermandad de ganaderos que sigue existiendo en la actualidad aunque ha sufrido diversas transformaciones. También nos refirieron a una hermandad de muertos, que desapareció en torno a los años sesenta, y a otra hermandad constituida alrededor de un molino comunal de los vecinos.

Pese a las diferencias locales debidas a aspectos ecológicos y económicos, las rogativas oficiales se realizaban también en esta zona, dado que sus actividades dependían también fuertemente del medio. Actualmente, sin embargo, nos contaron que solo sigue celebrándose San Isidro, si bien ya no con la fiesta que se hacía no muy lejos del pueblo en tiempos. Sin embargo, se ha mantenido la celebración de una misa, una procesión con bendición de campos y una pequeña merienda.

Un relato parecido lo encontramos en el municipio de Torre Val de San Pedro, formado por Torre Val de San Pedro, La Salceda y Valle de San Pedro. Aquí, nuestros informantes volvieron a hablarnos de rogativas celebradas en cada pueblo por separado, por los terrenos que se sembraban y hasta las cruces. También nos hablaron de la transformación de la fiesta de San Isidro, en la que la bendición de campos y el recitado de las letanías ahora ha pasado a celebrarse en el propio patio de la iglesia.

Adentrándonos en el área de la sierra, encontramos localidades sin apenas presencia de la agricultura. Es el caso de Navafría, donde la economía se basaba en la ganadería, junto con la explotación del pinar. En ciertas localidades, como Gallegos,

sí nos hablaron de una modesta agricultura de cereales como el trigo, el centeno, la cebada o la avena, junto con el cultivo de huertos. Pero este tipo de actividad desapareció hace años porque, de acuerdo con nuestros informantes, «ahora la tierra no da para nada», porque «es más imprevisible el tiempo; ya no se puede prever si llueve o no». La actividad que se ha mantenido en Gallegos es la de la ganadería. Igualmente, en el entorno de Matabuena encontramos el mismo escenario, con tradición ganadera pero poca agricultura, empleada mayoritariamente para pastos.

En estas localidades nos hablaron no obstante de rogativas que dejaron de hacerse alrededor de los años sesenta. Aparte de los habituales relatos en torno a estas prácticas, nos llamó la atención un hito local de Gallegos, a saber, la llamada «piedra de contar». Es una piedra que se encuentra en uno de los caminos que se adentran hacia la montaña desde el pueblo, donde se pasaba lista a los vecinos en la rogativa que, como en otras localidades, era de obligada asistencia bajo pena de multa. Así, la piedra de contar supone un referencia en torno a la cual se articula en parte la memoria de estas prácticas en el marco local, adquiriendo un contenido simbólico específico.

Al igual que en anteriores casos, en estas localidades continúa celebrándose San Isidro, con bendición de campos, si bien en la localidad de Matabuena una informante de 85 años nos dijo que «rogativas ya no se hacen desde hace muchos años; en San Isidro casi ni un paseo le dan». Si bien antiguamente Matabuena, Matamala y Cañicosa compartían un mismo cura, ahora el sacerdote es también compartido con localidades como Gallegos o Navafría.

Volvieron a hablarnos de San Isidro en el municipio de Arcones, que actualmente alberga a las localidades de Arcones, Arconillos, Huerta, Castillejo, La Mata y Colladillo, que en tiempos perteneció a Matabuena. En Arcones nos contaron que antes «se sacaba a san Isidro para ver si hacía el milagro» y se rezaba para que lloviese. Según el relato de nuestra informante, en San Isidro «se pedía para que granasen los trigos, los centenos, la cebada» y se bendecían los campos. Llama la atención que esta expresión es muy similar a la de los textos de muchas de las referencias relativas a canciones para pedir agua que hemos visto en otros capítulos. En cuanto al camino de la procesión, nos contaron que se subía con el santo «a lo alto de la loma», donde se sigue subiendo actualmente en su celebración. En tal día se hace una fiesta grande a la que acude gente de otros pueblos, con una caldereta pagada entre los propietarios.

Un relato muy similar lo encontramos en el barrio de Arconillos, donde nos dijeron que en tiempos se subía con el santo al «alto la linde», desde donde se bendecían los campos. Sin embargo, en este barrio ya no se celebra la festividad, actualmente concentrada en Arcones.

La importancia del paso de la cañada real soriana por la falda de la sierra en esta área de la comunidad se refleja en el relato de una informante del barrio de Castillejo, según el cual en dicha localidad «mandaban las mujeres», puesto que los hombres se ausentaban durante largos periodos debido a las actividades ganaderas. En Arconillos tuvimos la oportunidad de conocer a un pastor trashumante que nos habló de la «soleidad del pastor», nos enseñó poemas que escribía durante sus largas salidas, que conserva escritos en viejos trozos de papel

que lleva siempre en el bolsillo de su camisa. En él encontramos también el ejemplo de una persona que no participaba en las prácticas propiciatorias debido a su trabajo. Como él mismo nos dijo cuando le preguntamos por las rogativas: «yo siempre estuve fuera; no puedo informar de nada». Esta situación evidentemente contrasta con la de las hermandades de labradores y su implicación en la gestión de las actividades sociales y, en concreto, en la organización de las rogativas en tierras con mayor centralidad de la agricultura.

En síntesis, las tres zonas ecológicas en que podemos dividir la C.V.T. de Pedraza se reflejan en el ámbito de las prácticas propiciatorias de carácter oficial. Por una parte, en la zona de las llanuras del norte encontramos relatos más o menos habituales acerca de las rogativas. En el área de piedemonte observamos, debido a la dependencia del medio, la adaptación de la práctica de las rogativas a una tierra con agricultura de subsistencia y de pastos para el ganado, sin alternancia de hojas sembradas. Un caso particular en esta zona lo constituye el núcleo de Pedraza, tradicionalmente comercial y artesano, y sin apenas presencia de las actividades agrícolas. Pese a ello tenemos noticia de la celebración de rogativas, si bien, el recuerdo de estas prácticas se encuentra muy difuminado entre su población, debido probablemente al desarrollo de la actividad turística en esta localidad. Finalmente, en el área de la sierra visitamos localidades claramente centradas en la ganadería pero que, en tiempos, habían tenido cierta actividad agrícola, donde el escenario era semejante al de los pueblos de piedemonte. También recorrimos localidades centradas en la ganadería trashumante, donde la práctica de las rogativas recaía en las manos de las personas que quedaban en el pueblo mientras los pastores se iban «a la Extremadura».

10.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Pedraza

También con respecto a las prácticas propiciatorias especiales en torno a las tormentas y las granizadas encontramos un reflejo de las diferencias ecológicas de las distintas áreas de la comunidad. En el área norte, nos hablaron de prácticas habituales, mientras que en el área más montañosa encontramos ciertos relatos y prácticas más singulares.

En primer lugar, el habitual toque de campanas para espantar a los nublados lo encontramos en algunas localidades del área norte, si bien en ciertos municipios, como Valleruela de Pedraza, nos dijeron que no las tocaban porque «no tenían buen sonido» a tales efectos.

En ciertos pueblos del área de piedemonte, encontramos también toque de campanas. Es el caso de Rades de Abajo donde, en tiempos, había unas campanas diferentes a las actuales que «un señor tocaba y el *nublao* se iba del término». De nuevo, en Santiuste de Pedraza nos indicaron que se tocaban las campanas.

Pero según nos acercamos al área de la sierra empezamos a encontrar relatos menos confiados en la práctica del toque de campanas. Por ejemplo, en Torre Val de San Pedro, nos contaron que había dos campanas que se tocaban en tales ocasiones pero que «el *nublao* no se paraba».

En el área de sierra ya directamente no se tocaban las campanas. Como nos dijeron en Navafría, allí «había muchos *nublaos*».

Por ello, en toda esta región montañosa no se ha tenido demasiada confianza en prácticas orientadas a alejar a los nublados, si bien se han desarrollado más específicamente una serie de prácticas de protección frente a las habituales tormentas, para que estas no provocasen muchos daños.

Esta solicitud de protección se refleja ya en la habitual oración a santa Bárbara. La formulación de este rezo que nos recitaron en Torre Val de San Pedro es la siguiente:

Santa Bárbara Bendita
Que en el cielo estás escrita
Con papel y agua bendita
Esparrámate nublado
No hagas daño a mi ganado
En las alas de la cruz
Está clavado Jesús
Pater noster, Amén, Jesús

(Lucía García (75) y Magdalena García (87), Torre Val de San Pedro)

Pese a que encontramos formulaciones muy parecidas en otras localidades, en este caso no se alude en ningún momento a la agricultura, mientras que la referencia a la ganadería es explícita: «esparrámate nublado / no hagas daño a mi ganado». En el contexto eminentemente ganadero de estas áreas próximas a la sierra, dicha referencia resulta altamente significativa.

Pero aparte de lo anterior, la expresión «no hagas daño» en la oración de santa Bárbara refleja la finalidad del rezo. A diferencia del toque de campanas de Rades de Abajo, no se trata de «alejar» al nublado sino de modificar su condición de modo que se «esparrame» y no provoque daños. El matiz es relevante.

En relación con ello, encontramos otras prácticas como la del encendido de velas a santa Bárbara o, más en particular, la del encendido de lamparillas de aceite, que nos refirieron de nuevo en Torre Val de San Pedro. También en Cañicosa nos hablaron de que en tales ocasiones se encendía la lámpara de San Martín.

Finalmente, en localidades completamente inmersas en la zona de sierra nos hablaron directamente de prácticas de protección frente a las –consideradas inevitables– tormentas. Es el caso de Navafría, donde nos contaron que, aparte de encender velas, era tradición llevar agua bendita de la iglesia a las casas y, en ocasiones de tormenta, esparcirla por los quicios de las ventanas y las puertas con el fin de que «no entrara el rayo». Esta práctica protectora revela un grado de asunción de la inevitabilidad de las tormentas que no se produce en otras áreas más alejadas de la sierra. Así, los rituales propiciatorios se desplazan en este contexto desde la evitación del fenómeno hacia la evitación de daños frente a la inevitabilidad del fenómeno. Pero, de un modo u otro, sigue tratándose de prácticas propiciatorias que persiguen congraciarse con la divinidad en búsqueda de protección frente a las inclemencias del tiempo.

10.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Pedraza

Las características ecológicas de las diferentes zonas de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza también suponen un contexto especial de cara al estudio de las prácticas propiciatorias

en torno a la lluvia. Si bien en las llanuras del norte el escenario es semejante al de otras áreas próximas como el suroeste de la C.V.T. de Sepúlveda, en las zonas más próximas a la montaña la mayor pluviosidad implica cambios importantes en estas prácticas. Debido a ello, en términos generales, en nuestro trabajo de campo encontramos un desarrollo significativamente menor de las prácticas de petición de lluvias acompañado de la también significativa ausencia de cantos de temática propiciatoria.

Así, en la zona norte, pudimos encontrar alusiones a rogativas especiales para pedir agua para los campos del tipo de las que nos refirieron en otros contextos agrícolas, aunque sin demasiados rasgos particulares. En relación con ellas, sin embargo, nuestros informantes no recordaban ningún canto específico. Un ejemplo claro de ello lo encontramos en el municipio de Valleruela de Pedraza, donde tuvimos ocasión de hablar con un informante de 85 años que ha sido durante muchos años el sacristán de este pueblo y de La Matilla. Tratándose claramente de un *informante bien informado*, nos dijo que, a lo largo de su vida, en estas localidades no había conocido nunca canciones para pedir agua.

También en las localidades de piedemonte encontramos referencias a prácticas propiciatorias especiales en casos de sequía. En Rades de Abajo nos hablaron de haber sacado en alguna ocasión a san Isidro «cuando hacía mucha falta el agua». En La Mata de Santiuste de Pedraza nos refirieron a rogativas para pedir agua en las que se caminaba hasta «el pontón». Y en Torre Val de San Pedro nos hablaron de la práctica de rogativas en casos de sequía en las que «no se llevaba al santo», pero en las que se caminaba hasta el campo y se realizaba una bendición de campos ordinaria esparciendo el agua bendita con el hisopo a los cuatro puntos cardinales. En Torre Val de San Pedro nuestros informantes agregaron, además, que «rara vez se hacía novena». La celebración de prácticas propiciatorias para pedir lluvias en estas localidades pone de manifiesto que, pese a no poseer agricultura extensiva, el agua era necesaria para el mantenimiento de los pastos y, por tanto, para el ganado. No obstante, en todas estas localidades, nuestros informantes nos indicaron nuevamente que no tenían noticia de canciones específicas para pedir el agua.

En las localidades de la sierra encontramos, como rasgo característico, alusiones constantes a la habitual abundancia de agua. Por ejemplo, en Navafría, una informante nos dijo: «por aquí pasa un río, no nos ha faltado el agua». Así mismo, en Matabuena, unos informantes nos dijeron: «no ha habido mucha sequía; hay fuentes, agua...; antes nevaba mucho». La proximidad a la montaña hace que estas localidades se encuentren relativamente próximas al nacimiento de arroyos, por lo que poseen fuentes naturales de agua. Además de las fuentes, la alusión a la habitualidad de las nieves es significativa, y volvimos a encontrarla en Arconillos, donde una informante nos dijo: «no había sequía, aquí nieva, no suele faltar agua»

Ante estas condiciones ecológicas, resulta lógico esperar una menor presencia de las prácticas de petición de lluvias. No obstante, en algunas de estas localidades nos hablaron de este tipo de prácticas cuando los ríos bajaban con poca agua. Junto con estas prácticas, en Arcones nos refirieron a otras rogativas contra epidemias o incluso cuando había inundaciones. En tales casos, uno de nuestros informantes nos contó haber oído decir que «se sacaban santos para que no lloviese». Como cabe esperar, en esta área tampoco encontramos rastro de cantos de petición de lluvias.



Fuente natural (Matabuena)

Finalmente, algo que ya comenzó a presentarse aisladamente en localidades del sur de la C.V.T. de Sepúlveda y que se manifiesta con mayor frecuencia en esta comunidad son las alusiones a las Mojadas de Caballar. Encontramos referencias a esta práctica dispersas por todas las áreas de la comunidad.

En Valleruela de Pedraza un informante nos contó que una vez asistió a una de las Mojadas y que, habiendo mucha sequía, cayó agua. En relación con ello comentó: «sería verdad o sería mentira...». En Pedraza, una informante confundió Caballar con Cabezuela al hablarnos de que «mojaban las calaveras de los santos». La confusión tiene sentido por la asociación conceptual entre «cabezuela» y «calavera». En Santiuste de Pedraza nos contaron que iba a Caballar todo el pueblo, con las insignias. En esta localidad volvieron a referirnos la historia de que una vez tras una Mojada pensaron que «venía el diluvio porque no dejaba de llover» y tras volver a la Fuente Santa descubrieron que se había caído dentro un huesecillo de las calaveras. También nos refirieron a la Mojada de 1992, en la que fueron una primera vez con el pendón y «se lio a llover un poco estando en la iglesia», y volvieron una segunda vez ya sin el pendón y en esta ocasión no llovió. Así mismo, nos refirieron la historia de «un *chavalillo* que desconfiaba» en una de las Mojadas. Según el relato este «*chavalillo*» era de Torreiglesias donde, a continuación de sus muestras de desconfianza, «les apedreó». En Torre Val de San Pedro volvimos a encontrar referencias a las Mojadas, con alusión explícita a los nombres de los santos Valentín y Engracia. Incluso en Matabuena, al preguntar por las prácticas para pedir agua, una informante nos dijo «eso era más en Caballar».

Como resumen final de este capítulo, la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza ha de concebirse como un territorio fuertemente marcado por una orografía especial, en la que encontramos prácticas propiciatorias de carácter general adaptadas a las prácticas económicas de cada zona, así como diferentes tipos de prácticas propiciatorias frente a las inclemencias del tiempo en coherencia con las condiciones climatológicas de cada región, y donde las prácticas de petición de lluvias tienen sentido solo en determinadas áreas ecológicas, de modo que la ausencia de noticias acerca de cantos de temática propiciatoria debe interpretarse como un rasgo altamente significativo.

11. Prácticas propiciatorias en la Comunidad de Villa y Tierra de Fuentidueña

11.1. Introducción a la C.V.T. de Fuentidueña: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

En este capítulo nos ocuparemos de una serie de pueblos relacionados con la Comunidad de Villa y Tierra de Fuentidueña. Los pueblos a los que se hará referencia son los siguientes, siendo todos ellos municipios históricos, pero habiéndose convertido actualmente algunos en pedanías:

Fuentidueña –Villa y Capital de la Comunidad–, Aldeasoña, Calabazas de Fuentidueña, Castro de Fuentidueña, Cobos de Fuentidueña, Cozuelos de Fuentidueña, Cuevas de Provanco, Fuente el Olmo de Fuentidueña (y Los Valles de Fuentidueña), Fuentepiñel, Fuentesauco de Fuentidueña, Fuentesoto (y Tejares), Laguna de Contreras³³ (y Vivar de Fuentidueña), Membibre de la Hoz, Sacramenia, San Miguel de Bernuy, Torreadrada, Torrecilla del Pinar, Valtiendas (y Pecharromán), Vegafría (pedanía de Olombrada, territorio de la C.V.T. de Cuéllar)³⁴.

Respecto a la población en esta zona, el gráfico de la FIGURA 11.2 muestra el censo histórico del conjunto de municipios considerado.

La tendencia apuntada en el gráfico anterior, aunque marcada por la despoblación, tiene características peculiares que no hemos encontrado en otras comunidades de villa y tierra. A mediados del siglo XX la población había crecido casi un 50 % respecto a cincuenta años atrás, mientras que posteriormente se ha producido un acusado descenso de esta, llegando a tener en la actualidad menos del 40 % de la población que había en 1900. Hay que destacar las localidades de Sacramenia, Torrecilla del Pinar y Valtiendas, que llegaron a sobrepasar los 1000 habitantes, si bien en la actualidad ninguna de ellas llega a 500 vecinos.

En la C.V.T. de Fuentidueña podemos diferenciar dos zonas: por un lado, la zona suroeste, que se encuadra dentro de la llamada «Tierra de Pinares» característica también de las C.V.T. de Cuéllar y Coca y, por otro lado, la zona noreste, con el relieve peculiar de la zona norte de la C.V.T. de Sepúlveda.

³³ Laguna de Contreras no pertenecía propiamente a la comunidad de villa y tierra por ser territorio episcopal.

³⁴ Aparte de esta veintena de localidades, se tienen reseñas históricas de otra veintena de despoblados hasta el siglo XVIII, los cuales prescindiremos de enumerar.

El paisaje que ofrece, pues, este relieve es muy peculiar, con interfluvios, o tierra entre ríos, separados por valles de anchura y extensión muy variada, algunos de ellos de fondos muy planos que se prestan muy bien para los cultivos de huerta, siendo ocupadas muchas de sus laderas para el viñedo. También aparecen algunas pequeñas campiñas cerealísticas (Cuéllar Lázaro 2012, 21).

Tenemos, por tanto, que huertas, viñedos y cereales son los principales cultivos en la zona noreste, mientras que en el suroeste habrá que contemplar la explotación de los pinos resineros como un fuerte motor económico. Además, la comunidad es cruzada de arriba abajo por un único río, el Duratón, con diversos afluentes poco caudalosos. El clima continental en esta región de la meseta con una altitud media de 900 metros sobre el nivel del mar es un factor determinante del buen devenir de las cosechas. La mano del hombre, junto con la desertización, han ido modelizando el terreno.

[...] es el de los campos de cultivo el ecosistema predominante en nuestra Comunidad, fundamentalmente de secano, siendo bastante escaso el regadío. De hecho apenas si hay arroyos por los que discurra el agua todo el año, siendo lo normal que tan sólo recojan los sobrantes del agua de las lluvias más intensas, e incluso que estos cauces, a veces simplemente acequias o valladares, hayan sido encañados para aprovechar aún más el terreno para los cultivos. Las especies cultivadas han ido variando en función de las leyes del mercado, es decir de las demandas de los consumidores. Las más importantes son los cereales: trigo, cebada, centeno y avena, pero antiguamente también se cultivaban productos como la rubia, *Rubia tinctorum*, planta tintorera para teñir las lanas, y el zumaque, para el curtido de las pieles. Más modernamente, para alternar con los cereales y favorecer la recuperación de los terrenos, se han incorporado la remolacha y el girasol (Cuéllar Lázaro 2012, 30).

Con respecto a Fuentidueña, la cabeza de la comunidad de villa y tierra, su actividad económica se ha encontrado fuertemente condicionada por su singular orografía y ecología. Debido a la

forma del relieve, la localidad ha contado con poca extensión cultivable y, por consiguiente, con una producción de cereales escasa fundamentalmente orientada al consumo propio. En la ribera del río se han cultivado frutales, verduras y viñas, aunque el vino era de nuevo para consumo propio. Además, pese a que por Fuentidueña pasa la cañada real soriana oriental, las familias acostumbraban a tener vacas para trabajar el campo y para la alimentación familiar. Aparte de ello, destacan los palomares, que se criaban no solo para el consumo sino también para la venta y, por otra parte, la actividad pesquera en el río –actualmente tiene un criadero de truchas–, de donde también se sacaba para comer y para vender, e incluso históricamente ha habido caza. Así, Fuentidueña ha tenido su actividad económica basada en la combinación de diferentes fuentes de subsistencia agrícolas y ganaderas. Por ello, no resulta extraño que, cuando preguntamos a nuestros informantes por nuestro objeto de estudio, además de hablarnos en términos habituales de las rogativas, nos hablaron de la «bendición de animales» celebrada en San Antón, día 17 de enero. La abundancia de aguas y humedales, según apuntó uno de nuestros informantes, han redundado en que el pueblo se considerase poco saludable, por la frecuencia de epidemias y una elevada mortandad en determinadas épocas históricas. Sin embargo, en la localidad cercana de Calabazas, una informante nos contó que ellos veían comparativamente a Fuentidueña «como un Edén», dada su diversidad de riquezas naturales.

11.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Fuentidueña

En términos generales, la Comunidad de Villa y Tierra de Fuentidueña presenta una uniformidad general concerniente a la práctica y el desarrollo de las rogativas. En toda la zona, nos encontramos de nuevo con referencias, en los términos habituales, a la práctica de rogativas en las fechas oficiales de San Marcos y los tres días previos a la Ascensión, señalando caminos diferenciados para la celebración de cada rogativa. Por ejemplo, en Valtiendas nos hablaron de cinco caminos diferentes, que llegaban hasta cinco cruces. En San Miguel de Bernuy también nos hablaron de cinco caminos diferentes por los que transcurrían las rogativas en unos y otros casos en función de la hoja que estuviese sembrada. En Fuentepiñel, nos contaron que el día de San Marcos se iba hasta el cementerio, el primer día del triduo de la Ascensión hasta el prado del Rey, el segundo hasta la cruz de la Victoria y el último hasta la cruz de la Viadilla. En Fuente el Olmo de Fuentidueña, de nuevo nos hablaron de caminos diferenciados para cada día de rogativas. Además, nos dijeron que junto con la bendición de campos era habitual llevar a cabo la bendición del agua de la fuente del Cubillo. Así mismo, en Torrecilla del Pinar nos contaron que había tres cruces a las que se iba en las rogativas.

Además de relatos concernientes a los aspectos procesionales y rituales, encontramos de nuevo algunos chascarrillos en torno a la celebración de rogativas. Por ejemplo, de nuevo nos refirieron la historia de Antonino, comentada anteriormente en el capítulo de Pedraza.

Por otra parte, encontramos especialmente desarrollada la celebración de la festividad de San Isidro, con rogativas, bendición de campos e incluso novenarios. Por ejemplo, en Membibre de la Hoz es tradición realizar una novena a san Isidro durante los nueve días previos a su fiesta del 15 de mayo. Así mismo, en



Cruces de piedra (Fuente el Olmo de Fuentidueña)

Fuente el Olmo de Fuentidueña también se celebraba tradicionalmente una novena a san Isidro y después se le sacaba en procesión el 15 de mayo por la senda de las Carretas, donde se llevaba a cabo la bendición de campos. Actualmente se continúa celebrando San Isidro, pero ya no se va por los campos. Desde la iglesia se realiza la bendición a los cuatro puntos cardinales.

La celebración de la fiesta de San Isidro se ha mantenido hasta nuestros días en muchos lugares, mientras que en otros ha dejado de celebrarse debido al descenso de la población. Es el caso de Valles de Fuentidueña, donde nos contaron que celebraron San Isidro hasta la primera década del siglo XXI, cuando fue decayendo progresivamente.

Actualmente, en las localidades en las que se celebra la bendición de campos de San Isidro, habitualmente se realiza una merienda popular. Por ejemplo, en Fuentepiñel es costumbre tomar un cordero una vez acabada la procesión, conservando la división de géneros tradicional: los hombres en el tele-club y las mujeres en el bar.

Tanto en Fuentidueña como en Valtiendas, al preguntar por las rogativas, varios informantes hablaron directamente de la bendición de campos de San Isidro. En concreto, en Valtiendas nos dijeron que, pese a que el patrón del pueblo es san Roque, se le tiene una devoción muy fuerte a san Isidro. Si bien esto es algo generalizado en la mayoría de las localidades que visitamos en nuestro estudio a lo largo de la provincia, en Valtiendas encontramos ciertas señas de una devoción acentuada, como refleja su plaza de San Isidro, donde se encuentra el ayuntamiento, o el hecho de que el día de San Isidro sea festivo local.

En dicha localidad, un grupo de vecinas conformado por Felisa Rojo (77), Rosa Pecharromán (70), Mercedes Blanco (65) y Marcela Melero (70), nos cantaron un himno a san Isidro que, según nos contaron, se canta habitualmente en su día, acompañando a la bendición de campos. La referencia aparece transcrita en la página 170 bajo el título *Himno a San Isidro* y, para hacer alusión a ella, emplearemos la abreviatura *O.S.I. Valtiendas*. En Fuentidueña, Carmen Palomar (78) nos refirió un estribillo muy similar al de *O.S.I. Valtiendas*. Este tipo de himnos son frecuentes en muchas otras localidades de la provincia. Pese a que *O.S.I.*



Plaza de San Isidro (Valtiendas)

Valtiendas no corresponde a un canto de marcada temática propiciatoria, nuestros informantes de Valtiendas lo vincularon de un modo especial al fenómeno de las rogativas y el ámbito del ciclo anual. Por ello, y sirviendo de muestra relativa a este tipo de himnos a san Isidro, hemos estimado pertinente tomarlo en consideración en el marco de nuestro estudio. En todo caso, en su texto, similar al de otros himnos a san Isidro, podemos encontrar una expresión petitoria relativa a las lluvias y al buen tiempo para el desarrollo del ciclo anual:

De nuestros campos sé tú el patrón
Socórrenos con lluvia y calor

[O.S.I. *Valtiendas*]

Al norte de la C.V.T. de Fuentidueña encontramos también algunos ejemplos de rogativas transformadas por el paso del tiempo. Es el caso de Laguna de Contreras, donde antiguamente había una rogativa al Calvario celebrada en el día de la Cruz, otra a la llamada «cruz de la Presentada», otra a su pedanía Vivar de Fuentidueña, y otra a la ermita de San Pedro, situada a un kilómetro del pueblo. Con respecto a esta última, su celebración se ha mantenido hasta nuestros días, pero desplazada de fecha. Actualmente se celebra el día de la víspera de la fiesta de la Asunción, en el marco de las fiestas de la Asunción y San Roque de los días 15 y 16 de agosto. En la rogativa a Vivar de Fuentidueña era costumbre tomar un aperitivo consistente en escabeche –en Vivar ha habido tradicionalmente una piscifactoría–, pan y vino al llegar a la localidad. Actualmente, este aperitivo es tomado en la rogativa a san Pedro del 14 de agosto. Durante algunos años, la fiesta ha sido compartida con los vecinos de Vivar de Fuentidueña en recuerdo de la rogativa original a Vivar. En la rogativa, tras dar la vuelta a la ermita se celebra una misa dentro de la misma. Posteriormente es costumbre celebrar meriendas dentro de las bodegas que en esta localidad se sitúan sobre las casas.

Por otra parte, uno de los fenómenos culturales más singulares de esta región en lo referente a las rogativas lo encontramos en Sacramenia, donde en los últimos años se ha recuperado, a modo de *revival* cultural, la celebración de una de las rogativas tradicionales. Nuestros informantes nos contaron que,

antiguamente, el día 8 de mayo se celebraba una rogativa en la que se subía hasta la ermita de San Miguel. Nos describieron la rogativa en los términos habituales, en forma de procesión, con el sacerdote, cantando las letanías y con bendición de campos al llegar a la ermita. Desde los años setenta, la rogativa había dejado de celebrarse y la ermita, construida en el siglo XII sobre un asentamiento del siglo IX y declarada Bien de Interés Cultural en 1983, se había venido deteriorando, habiendo sido frecuentemente utilizada para guardar el ganado. Sin embargo, en la primera década del siglo XXI, surgió un movimiento en Sacramenia preocupado por arreglar la ermita de San Miguel, que posteriormente se consolidaría en la asociación local llamada «Nuestra Olma». De acuerdo con nuestros informantes, esta asociación posee entre veinte y treinta miembros, de los cuales cuatro o cinco son la parte activa que se encarga de las gestiones y la organización de los eventos. Con la intención de «que la ermita no se hunda», comenzaron a «tocar puertas» y fueron al obispado. Con la implicación de Miguel Ángel Barbado, el delegado diocesano de patrimonio, y con la del Ayuntamiento de Sacramenia, se llevaron a cabo las labores de restauración. En dicho proceso, se notó que faltaban algunas piedras que la gente se había llevado, de las cuales incluso se consiguió recuperar algunas de ellas. Junto con esta restauración, se ha recuperado también una fuente, una cruz blanca con peana, las cruces de un calvario, el camino al monasterio, etc. En torno a este movimiento de restauración, la asociación de vecinos decidió recuperar también la rogativa de San Miguel.

Como en otros movimientos de *revival* cultural, esta recuperación conlleva determinadas transformaciones con respecto a las prácticas originales. En primer lugar, la fecha de celebración tradicional era el 8 de mayo mientras que, debido al cambio en los calendarios sociales, actualmente, la fecha es en el fin de semana más próximo al 8 de mayo. Igualmente, la hora ha cambiado. Antiguamente era por la mañana después de la misa, como en general ocurría con las rogativas, mientras que actualmente quedan a una hora, en torno a las seis de la tarde, y realizan la rogativa sin realizar una misa previa. Este hecho entra en discrepancia con el ritual oficial de la Iglesia para la celebración de las rogativas, de acuerdo con lo establecido en los libros litúrgicos en los que se indican sus oraciones y características rituales, como vimos en su momento. Sin embargo, sí se van cantando las letanías con el sacerdote, aunque ahora se hace en castellano.

En relación con el proceso de recuperación, también nos contaron que, dado que el sacerdote actual es de origen colombiano, «no sabía nada de lo que son las rogativas», por lo que se lo tuvieron que explicar los vecinos de la asociación. Lo mismo ocurrió con el anterior, que también era colombiano. Los vecinos comentaban diferencias en la celebración en relación con la forma de ser de ambos sacerdotes, indicando que el primero era más dinámico en la organización de actividades y canciones, mientras que el segundo es más ceremonioso y «religioso». En la rogativa de 2016, el sacerdote fue con el hábito puesto desde abajo –como debería ocurrir de acuerdo con el ritual tradicional de las rogativas–, y con un micrófono –elemento moderno– para que se escuchase bien el canto de las letanías. Nuestros informantes expresaron que les había gustado más esa última rogativa que las de años anteriores.

Hablando con el núcleo de la asociación, nos manifestaron que para ellos «lo importante es que la gente se implique» y que «está yendo bien» puesto que «se habla de lo que se hace». El éxito del movimiento se refleja en las habituales reseñas que la

prensa publica en torno a sus celebraciones y, económicamente, en los presupuestos que la Junta de Castilla y León ha destinado a las labores de recuperación y restauración de la ermita. Entre dichas labores incluso se encuentra la de la reparación y señalización de los caminos por los que discurre la procesión, «que ha costado veintinueve mil euros», lo cual de nuevo apunta a las características de *revival* anteriormente aludidas, en confrontación con la situación de necesidad económica y dependencia del campo que motivaba las antiguas rogativas.

Con el fin de que la rogativa adquiera éxito social, la celebración ha acogido características festivas como la merienda con bebidas que tiene lugar tras la bendición de campos en la ermita. Nuestros informantes nos contaron que en una ocasión incluso esta merienda fue financiada por el ayuntamiento. Como puede observarse, este elemento procede más bien del carácter festivo de las romerías que del carácter ceremonioso de las rogativas, deudoras del espíritu de solemnidad y penitencia de las *Litaniae Minores*. Sin embargo, en este sentido, la práctica recupera el carácter festivo que tenían sus antecesoras, las Ambarvalias romanas.

En el fondo, la diferencia esencial entre la rogativa original a San Miguel y el reciente *revival* cultural reside en la motivación de la práctica. Antiguamente la rogativa era una herramienta cultural de una sociedad agrícola y ganadera destinada al intento de congraciarse con Dios para que les proporcionase buenas condiciones ambientales para el desarrollo del ciclo anual de las labores del campo. Sin embargo, actualmente, la motivación de la práctica es la salvaguarda del patrimonio cultural, no solo en el ámbito material, como refleja la restauración de la ermita, sino también en el ámbito inmaterial, a través de la recuperación de la práctica de la rogativa. La naturaleza de cada una de dichas motivaciones es claramente distinta, no solo en la finalidad última de la herramienta cultural en términos materiales, sino también en la dimensión espiritual y ritual de la práctica, como evidencia la descontextualización actual de la rogativa con respecto a la celebración de una misa previa orientada al mismo fin petitorio que la práctica propiciatoria original.

11.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Fuentidueña

En lo referente a prácticas propiciatorias específicas en torno a los nublados, en la C.V.T. de Fuentidueña encontramos de nuevo las frecuentes oraciones a santa Bárbara.

Santa Bárbara bendita
Que en el cielo estás escrita
Con papel y agua bendita
Y en el ara de la Cruz
Santa Bárbara, Amén, Jesús

(Felisa Rojo (77), Valtiendas)

Concretamente, en esta formulación documentada en Valtiendas, nuestra informante sustituyó el habitual «Pater Noster» del último verso por una segunda mención de «santa Bárbara».

En un par de ocasiones, en Sacramenia y en Fuentidueña, nuestros informantes se refirieron a este tipo de oración a santa Bárbara diciendo que la misma «se cantaba».

En cuanto al toque de campanas para ahuyentar a los nublados, encontramos alusión a él en Sacramenia. Por otra parte, en esta localidad, según nos contaron, era costumbre coger siete cantos que, tras ser bendecidos, eran llevados a las casas y, cuando se aproximaba un nublado, se tiraban al aire fuera de la casa para espantarlo. En relación con esta práctica, una informante nos dijo que en los pueblos cercanos decían: «hay *nublao* en Sacramenia, nos lo van a mandar».

En el extremo sur de la región volvimos a encontrar noticia de esta práctica en Fuente el Olmo de Fuentidueña. Allí, utilizaron la expresión «tirar las piedras a las nubes» para espantarlas. En esta misma localidad, nos hablaron también de la práctica ya conocida de llevar a casa la vela del Monumento de Semana Santa para encenderla los días de tormenta. La unión de la práctica de la vela con la de las piedras resulta coherente, dado que en ambos casos se trata de la utilización de objetos bendecidos para protegerse de un mismo fenómeno natural.

Por último, en Torrecilla del Pinar, una informante nos dijo que cuando había tormenta habitualmente el cura santiguaba mirando hacia el cielo. Al igual que ocurre con las cruces de los caminos, la señal de la cruz aparece en esta práctica empleada como símbolo protector en un fenómeno igualmente vinculado a la dependencia humana con respecto al medio.

11.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Fuentidueña



Iglesia de San Miguel (Fuentidueña)

En lo relativo a las prácticas propiciatorias vinculadas a las lluvias, la abundancia de riachuelos en muchas zonas de la comunidad supone un condicionante importante. Así, en la localidad de Fuentidueña, donde había más de treinta fuentes e incluso una actividad económica pesquera asociada al cauce del río Duratón, no resulta extraña una relativa ausencia de informaciones acerca de rogativas especiales para pedir lluvias, así como acerca de cantos de temática propiciatoria. Curiosamente en este entorno nos refirieron en un par de ocasiones un chascarrillo que encontramos en más localidades de la provincia, atribuido en esta ocasión a un sacerdote que hubo años atrás en estas localidades. Según el relato, que nos fue referido tanto

en Fuentidueña como en Valles de Fuentidueña, «el cura iba de rogativa, salieron de la iglesia, miró al cielo y dijo: “señores, si quieren seguimos, pero de llover no está”».

Sin embargo, la abundancia de aguas en Fuentidueña ha supuesto una frecuencia elevada de epidemias a lo largo de la historia, como se indicó anteriormente. Uno de nuestros informantes locales nos habló de una fiesta que se estuvo celebrando hasta no hace muchos años en Fuentidueña en conmemoración de una rogativa especial celebrada a inicios del siglo XVIII por motivo de una epidemia. Según el relato, los vecinos de Fuentidueña pidieron al obispo que santo Domingo de Guzmán les ayudase para hacer frente al problema. Con tal fin, se llevaron a cabo oraciones y peticiones y, de acuerdo con el relato, la epidemia se terminó. La devoción a santo Domingo de Guzmán como santo protector se mantuvo hasta el siglo XX, celebrando una fiesta en su honor que dejó de celebrarse hace unos años. También nos contó nuestro informante, como muestra de dicha devoción popular, que un vecino de Fuentidueña ponía siempre el primer racimo madurado de uvas negras al santo, en muestra de agradecimiento.

Cerca de allí, en Calabazas de Fuentidueña, pueblo más pobre en recursos que la cabeza de la comunidad de villa y tierra, una informante nos contó que en ocasiones «si se veía la cosa negra», se salía en rogativa e, incluso, «a veces se hacían dos o tres seguidas».

Este mismo recuerdo nos relataron en Fuentepiñel, contándonos que «a veces se terminaba el novenario y se empezaba otro». En este caso, las peticiones de agua especiales se realizaban al llamado «Santo Cristo de la Paz», celebrando novenarios que terminaban con una procesión en rogativa. Así mismo, en torno a la fiesta del 15 de mayo, se le pedía agua a san Isidro de manera regular, mediante la celebración de una novena durante los nueve días anteriores a la fiesta, cuando se le sacaba en rogativa.

En Torrecilla del Pinar, nos hablaron de nuevo de la celebración de rogativas especiales para pedir agua. Por una parte, refirieron a rogativas en las que se iba a la ermita de la Virgen del Pinar. En este núcleo, además, tradicionalmente se realizaban romerías, con la asistencia de vecinos de los pueblos próximos de esta área suroeste de la comunidad integrada en la llamada «Tierra de Pinares». En relación con estas rogativas especiales, Elvira, una vecina de 88 años, nos cantó unos versos que se le cantaban a la Virgen del Pinar. La referencia aparece transcrita en la página 163 bajo el título *Virgen Santa del Pinar* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.S.P. Torrecilla*.

En Fuente el Olmo de Fuentidueña nos hablaron de la realización de novenas y rogativas a una imagen local conocida como el «Cristo de la Buena Muerte». La tradición era realizar un novenario y después salir en rogativa llevando al Cristo en andas entre seis personas, dado que es muy grande. El recorrido de la rogativa era por el pueblo y dando la vuelta a la fuente. No se llegaba a los campos. Una informante refirió a la práctica propiciatoria diciendo que «le sacaban en procesión y parece que llovía». En otro momento, otra vecina nos dijo que «casi siempre llovía cuando sacaban al Cristo». Julia Pérez, Basilia Pérez y Alejandro Merino, tres informantes de 81, 84 y 88 años respectivamente, nos cantaron una canción que se le cantaba al Cristo de la Buena Muerte en tales ocasiones. La referencia aparece transcrita en la página 164 bajo el título *Cristo de la Buena Muerte* y, para hacer

alusión a ella, se empleará la abreviatura *C.B.M. Fuente el Olmo*. Junto a la transcripción de dicha referencia se ha incluido también una variante textual de una de las coplas referida en otra situación por Flor González, una vecina de 83 años.

En el archivo sonoro *ATO_00586A_26* de la Fundación Joaquín Díaz, encontramos el recitado de unos versos documentado por Ignacio Sanz y Claudia de Santos en el año 1979. En la ficha que acompaña a dicho archivo, no se recoge el nombre de la informante que recita los versos, pero sí se indica que la grabación fue realizada en Fuente el Olmo de Fuentidueña y su contenido aparece catalogado como *Rogativas de la Virgen*. Sin embargo, el *incipit* de los versos es «Virgen Santa de los Olmos», lo cual remite a la ermita de la Virgen de los Olmos, que se encuentra ubicada en Los Valles de Fuentidueña. Esta localidad es pedanía de Fuente el Olmo de Fuentidueña, pese a que se encuentra situada más al norte, en la carretera que une Fuentidueña y San Miguel de Bernuy. Así pues, los versos documentados por Ignacio Sanz y Claudia de Santos en *ATO_00586A_26* sugieren la existencia de prácticas propiciatorias en torno a la figura de la Virgen de los Olmos y su ermita.

En nuestra visita a Los Valles de Fuentidueña nos contaron que actualmente en invierno quedan solo ocho personas en el pueblo. Dada la situación, no parece extraño que ninguno de nuestros informantes mencionase a la Virgen de los Olmos cuando les preguntamos por rogativas especiales de petición de lluvias. Y, por otra parte, en nuestra visita a Fuente el Olmo de Fuentidueña, donde la población es más numerosa, nos hablaron de las rogativas al Cristo de la Buena Muerte referidas anteriormente, pero no nos dijeron nada al respecto de rogativas vinculadas a la ermita de la Virgen de los Olmos.

Nuestra hipótesis es que los versos documentados por Ignacio Sanz y Claudia de Santos en *ATO_00586A_26* refieren a una rogativa a la Virgen de los Olmos que probablemente se realizase desde Los Valles de Fuentidueña, dada la proximidad de la ermita y el hecho significativo de que en Fuente el Olmo no nos refirieran a ella en nuestras diversas y fructíferas –en relación con los escasos resultados obtenidos en Los Valles de Fuentidueña debido a su despoblación– entrevistas a informantes. Así pues, dicha referencia aparece transcrita en la página 164 bajo el título *Virgen Santa de los Olmos* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.S.O. Valles*.

Más al este, en San Miguel de Bernuy, de nuevo nos hablaron de otra práctica especial relacionada con la petición de lluvias. En esta localidad se ha tenido una devoción especial por la llamada «Virgen del Río», que se encuentra en una ermita ubicada en la orilla del río Duratón. De acuerdo con el relato tradicional, la Virgen fue encontrada por unos pastores junto al río «en la ladera, en una peña, haciendo un poco de cueva», donde «hay una forma picada en la piedra donde se la encontraron, con todo el manto y todo». Al igual que en otros relatos similares, se cuenta que la Virgen había sido escondida allí «durante una guerra o algo así». El entorno es conocido como «las ermitonas».

La fiesta en honor a la Virgen del Río es el día 8 de septiembre y, casi todos los años, se ha venido celebrando un novenario durante los días previos a la fiesta. Uno de los objetivos originales de este novenario era el de pedir lluvias. En San Miguel de Bernuy, la agricultura ha consistido principalmente en el cultivo de cereales de secano y el cultivo de la remolacha en la vega del río. Así, por la parte de los cereales de secano, al igual que en otros



Las Ermitonas (San Miguel de Bernuy)

lugares, se han requerido lluvias de primavera, por las cuales se ha pedido en las rogativas oficiales. Pero, en relación con el cultivo de la remolacha, los tiempos son diferentes. La época de siembra va desde finales de abril hasta mediados de junio, de modo que el aporte de agua durante el verano resulta esencial. Así, la correlación entre los tiempos de cultivo de la remolacha y la práctica del novenario en honor a la Virgen del Río a inicios de septiembre es clara, de modo similar al vínculo que encontramos en Riofrío de Rianza entre el novenario de inicios de septiembre al Cristo de la Piedad y la necesidad de lluvias estivales en relación con el cultivo de la patata. A pesar de ello, el novenario se ha consolidado como una tradición en cierta manera independiente de las condiciones climáticas, dada su vinculación a una fecha establecida para la fiesta de la Virgen del Río.

En torno a esta novena y a la fiesta de la Virgen del Río, en San Miguel de Bernuy se canta un himno a la Virgen del Río. El him-

no fue documentado por Héctor Guerrero en su libro de himnos (Guerrero, 2000). La transcripción de Guerrero ha sido reproducida en la página 165 con su título original Himno a la Virgen del Río y, para aludir a ella se empleará la abreviatura *H.V.R. San Miguel*. Por otra parte, el documental sobre San Miguel de Bernuy de la serie *Segovia de pueblo en pueblo* de La 8 Segovia incluye una grabación realizada en la ermita en la que un grupo de vecinas canta el estribillo del himno. En esta grabación pueden apreciarse algunas diferencias melódicas respecto a la transcripción de Héctor Guerrero.

En nuestras visitas a San Miguel de Bernuy, varios vecinos nos facilitaron copias del texto completo del *Himno a la Virgen del Río*, que es notablemente más largo que el que encontramos en el libro de Héctor Guerrero.

En una de dichas visitas a la localidad grabamos a Juana Peña Galindo, de 67 años, y a Julia Pascual de Frutos, de 82, que cantaron el himno para nosotros. La referencia aparece transcrita en la página 166 bajo el título *Himno a la Virgen del Río (2)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *H.V.R.(2) San Miguel*.

Precisamente, en una de las estrofas que no aparece en el libro de Héctor Guerrero se alude a la intercesión de la Virgen del Río frente a sequías, inundaciones y pestes.

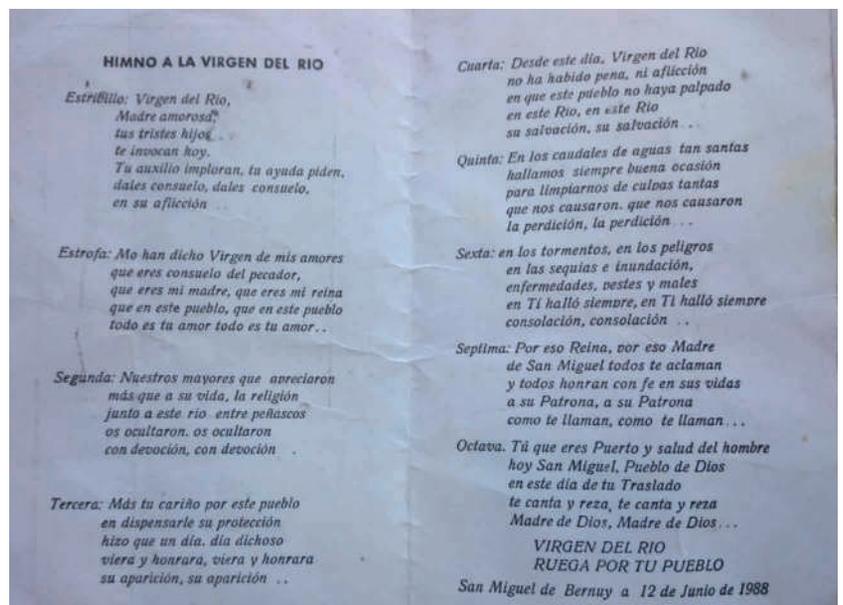
En los tormentos, en los peligros
En las sequías e inundación
Enfermedades, pestes y males
En Ti halló siempre consolación

(*H.V.R.(2) San Miguel*)

En el archivo de la Fundación Joaquín Díaz volvemos a encontrar materiales sonoros grabados por Ignacio Sanz, Claudia de Santos y otros recopiladores en el año 1979, en este caso concernientes a San Miguel de Bernuy. Una misma informante, Carmen Peña, de 50 años en aquel momento, canta dos canciones.



Portada del documento parroquial que contiene la letra del *Himno a la Virgen del Río* (San Miguel de Bernuy)



Documento parroquial que contiene la letra del *Himno a la Virgen del Río* (San Miguel de Bernuy)

Por una parte, en el archivo sonoro *ATO_00584B_16* encontramos una referencia correspondiente a un canto de temática propiciatoria. Aparece transcrita en la página 167 bajo el título *Al ver tu hermosura* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.V.T.H. San Miguel*.

Por otra parte, en el archivo sonoro *ATO_00584B_13*, la citada informante canta varias estrofas de otro canto de temática propiciatoria. La referencia aparece transcrita en la página 168 bajo el título *Oh, Virgen del Río* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *O.V.R. San Miguel*.

Nuestros informantes nos hablaron de una canción de petición de aguas que en ocasiones especiales se le cantaba a la Virgen del Río. En nuestras visitas a San Miguel de Bernuy pudimos constatar que, a día de hoy, si bien los vecinos de mayor edad recuerdan la existencia de esta canción, su melodía es recordada por pocas personas. Juana Peña Galindo, una de las informantes que nos cantaron el *Himno a la Virgen del Río*, nos cantó también unas estrofas relativas a dicho canto. La referencia aparece transcrita en la página 169 bajo el título *Oh, Virgen del Río (2)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *O.V.R.(2) San Miguel*. El texto de esta referencia resulta muy similar a algunas de las estrofas contenidas en la referencia *O.V.R. San Miguel*. Sin embargo, el trazado melódico de *O.V.R.(2) San Miguel* presenta ciertas diferencias y resulta característicamente inestable. El estudio comparativo de

las referencias *O.V.R. San Miguel* y *O.V.R.(2) San Miguel* resulta muy interesante, como se verá en su momento, tomando en consideración las características melódicas de la referencia *H.V.R.(2) San Miguel*.

Más hacia el norte, en Valtiendas, una informante de setenta y siete años nos dijo que recordaba haber oído a su madre contar que en una ocasión sacaron a san Isidro en procesión de manera especial para pedirle lluvias. Este relato concuerda con la devoción especial profesada hacia dicho santo en esta localidad.

Significativamente, en Sacramenia, donde encontramos un notable activismo cultural en torno al mencionado *revival* de la rogativa a la ermita de San Miguel, ninguno de nuestros informantes nos supo decir nada específico acerca de rogativas especiales para pedir lluvias. Este hecho subraya más todavía la estrecha vinculación entre dicho *revival* y el movimiento concreto de restauración de la ermita de San Miguel, que no debe ser perdida de vista de cara a la interpretación antropológica de dicho fenómeno.

En términos generales, en la Comunidad de Villa y Tierra de Fuentidueña hemos podido documentar rogativas especiales para la petición de lluvias similares a las de otros entornos, con una especial proliferación de novenarios previos a las rogativas, así como varios cantos de temática propiciatoria dirigidos a imágenes locales que aparecen especialmente en la mitad sur de la comunidad.

11.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Fuentidueña

- Virgen Santa del Pinar – Torrecilla del Pinar (página 163)
 - Informante: Elvira (88)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Torrecilla del Pinar, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Cristo de la Buena Muerte – Fuente el Olmo de Fuentidueña (página 164)
 - Informantes: Julia Pérez (81), Basilia Pérez (84), Alejandro Merino (88) *1; Flor González (83) *2
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Fuente el Olmo de Fuentidueña, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Virgen Santa de los Olmos – Los Valles de Fuentidueña (página 164)
 - Informante: vecina de Fuente el Olmo de Fuentidueña
 - Documentación: Ignacio Sanz y Claudia de Santos (Fuente el Olmo de Fuentidueña, 1979)
 - Transcripción: Juan Delgado
 - Fuente: Fondo documental de la Fundación Joaquín Díaz, *ATO_00586A_26*
- Himno a la Virgen del Río – San Miguel de Bernuy (página 165)
 - Informantes: Ana Carretero y Carmen Peña
 - Documentación: Héctor Guerrero (San Miguel de Bernuy, 1997)
 - Transcripción: Héctor Guerrero
 - Fuente: Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia (Guerrero, 2000, 102-103)
- Himno a la Virgen del Río (2) – San Miguel de Bernuy (página 166)
 - Informantes: Juana Peña Galindo (67), Julia Pascual de Frutos (82)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (San Miguel de Bernuy, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado

- Al ver tu hermosura – San Miguel de Bernuy (página 167)
 - Informante: Carmen Peña (50)
 - Documentación: Ignacio Sanz, Claudia de Santos y otros recopiladores (San Miguel de Bernuy, 1979)
 - Transcripción: Juan Delgado
 - Fuente: Fondo documental de la Fundación Joaquín Díaz, ATO_00584B_16
- Oh, Virgen del Río – San Miguel de Bernuy (página 168)
 - Informante: Carmen Peña (50)
 - Documentación: Ignacio Sanz, Claudia de Santos y otros recopiladores (San Miguel de Bernuy, 1979)
 - Transcripción: Juan Delgado
 - Fuente: Fondo documental de la Fundación Joaquín Díaz, ATO_00584B_13
- Oh, Virgen del Río (2) – San Miguel de Bernuy (página 169)
 - Informantes: Juana Peña Galindo (67), Julia Pascual de Frutos (82)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (San Miguel de Bernuy, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Oh, San Isidro – Valtiendas (página 170)
 - Informantes: Felisa Rojo (77), Rosa Pecharromán (70), Mercedes Blanco (65), Marcela Melero (70)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Valtiendas, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado

Virgen Santa del Pinar Torrecilla del Pinar

Informante: Elvira (88)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Torrecilla del Pinar, 2016)

Transcripción: Juan Delgado



Danos el agua, Señora
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni la tierra que pisamos

Virgen Santa del Pinar
Agua te vengo a pedir

...
...

Cristo de la Buena Muerte

Fuente el Olmo de Fuentidueña

Informantes: Julia Pérez (81), Basilia Pérez (84) y Alejandro Merino (88) *1; Flor González (83) *2

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Fuente el Olmo de Fuentidueña, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Cris - to de la bue-na muer - te Te po-ne - mos en no - ve - nas

No nos man - des ai-res cier - zos Mán - da-nos a - gua se - re - na

*1

Cristo de la Buena Muerte
Te ponemos en novenas
No nos mandes aires ciertos
Mádanos agua serena

Cristo de la Buena Muerte
Con tu divino poder
Quítanos los aires ciertos
Poner nubes y llover

*2

Cristo de la Buena Muerte
Con tu gracia y tu poder
Quítanos los aires ciertos
Poner nubes y llover

Virgen Santa de los Olmos

Los Valles de Fuentidueña

Informante: vecina de Fuente el Olmo de Fuentidueña

Documentación: Ignacio Sanz y Claudia de Santos (Fuente el Olmo de Fuentidueña, 1979)

Transcripción: Juan Delgado

Fuente: Fondo documental de la Fundación Joaquín Díaz, ATO_00586A_26

Virgen Santa de los Olmos
Te tenemos en recuerdo
Desde el año de la peste
que librástes a este pueblo

Virgen Santa de los Olmos
Con tu divino poder
Aplaca los aires ciertos
Y de las nubes llover

Virgen Santa de los Olmos
Cómo reluce tu hijo
Así relucirá el agua
Por los surcos de los trigos

Virgen Santa de los Olmos
Que tienes en esas manos
Una fuente cristalina
Para regar nuestros campos

Los trigos se nos secan
Las paneras se nos cierran
Pobrecitos de nosotros
Al campo a comer las hierbas

Al ver tu hermosura
Tu grandeza es tanta
Agua divina Señora
Agua de divina gracia

Escalona

Himno a la Virgen del Río

San Miguel de Bernuy

Informantes: Ana Carretero y Carmen Peña

Documentación: Héctor Guerrero (San Miguel de Bernuy, 1997)

Transcripción: Héctor Guerrero (Guerrero, 2000, 102-103)³⁵

♩ = 80 Estribillo Anónimo

Vir - gen del rí - o Ma - dre_a - mo - ro - sa Tus tris - tes hí - jos

Te_in - vo - can hoy Tu_au - xi - lio_im - plo - ran Tu_a - yu - da pí - den Da - les con -

sue - lo Da - les con - sue - lo En su_a - flic - ción En su_a - flic - ción En su_a - flic - ción **Fin**

Estrofa

Me_han di - cho Vir - gen De mis a - mo - res Que_e - res con - sue - lo del pe - ca - dor

Que_e - res mi Ma - dre Que_e - res mi Rei - na Que_en es - te pue - blo Que_en es - te

a Estribillo, Estrofas y Fin

pue - blo To - do_es a - mor To - do_es a - mor To - do_es a - mor

Estribillo: Virgen del Río,
Madre amorosa,
tus tristes hijos
te invocan hoy.
Tu auxilio imploran, tu ayuda piden,
dales consuelo, dales consuelo,
en su aflicción..

Estrofa: Me han dicho Virgen de mis amores
que eres consuelo del pecador,
que eres mi Madre, que eres mi Reina
que en este pueblo, que en este pueblo
todo es tu amor, todo es tu amor..

Segunda: Nuestros mayores que apreciaron
más que a tu vida, la religión
junto a este río entre peñascos
os ocultaron, os ocultaron
con devoción, con devoción..

Tercera: Más tu cariño por este pueblo
en dispensarle su protección
hizo que un día, día dichoso
viera y honrara, viera y honrara
su aparición, su aparición..

Cuarta: Desde este día, Virgen del Río
no ha habido pena, ni aflicción
que en este pueblo no haya palpado
en este Río, en este Río
su salvación, su salvación..

Quinta: En los caudales de aguas tan santas
hallamos siempre buena ocasión
para limpiarnos de culpas tantas
que nos causaron, que nos causaron
la pérdida, la pérdida..

³⁵ Reproducción literal de la transcripción musical y el texto tal y como figuran en la fuente señalada.

Himno a la Virgen del Río (2)

San Miguel de Bernuy

Informantes: Juana Peña Galindo (67) y Julia Pascual de Frutos (82)
 Documentación: Juan Delgado y María Esteban (San Miguel de Bernuy, 2016)
 Transcripción: Juan Delgado³⁶

Vir-gen del Rí - o Ma-dre_a-mo - ro - sa Tus tris-tes hí - jos
 Te_in-vo - can hoy Tu_au-xi - lio_im - plo - ran Tu_a-yu - da pí - den
 Da - les con - sue - lo Da-les con - sue - lo En su_a - flic - ción
 Me_han di - cho Vir - gen De mis a - mo - res Que_e-res con - sue - lo
 Del pe - ca - dor Que_e-res mi Ma - dre Que_e-res mi Rei - na
 Que_en es - te pue - blo Que_en es - te pue - blo
 To - do_es a - mor To - do_es a - mor

*Virgen del Río, Madre amorosa
 Tus tristes hijos te invocan hoy
 Tu auxilio imploran, tu ayuda piden
 Dales consuelo en su aflicción*

Me han dicho Virgen de mis amores
 Que eres consuelo del pecador
 Que eres mi madre, que eres mi reina
 Que en este pueblo todo es tu amor

Virgen del Río, Madre amorosa...

Nuestros mayores, que apreciaron
 Más que a su vida, la religión
 Junto a este río, entre peñascos
 Os ocultaron con devoción

Virgen del Río, Madre amorosa...

Mas tu cariño por este pueblo
 En dispensarle su protección
 Hizo que un día, día dichoso
 Viera y honrara su aparición

³⁶ Transcripción del texto elaborada a partir del documento parroquial que contiene la letra del *Himno a la Virgen del Río*, cuya fotografía aparece recogida en la página 161.

Virgen del Río, Madre amorosa...

Desde este día, Virgen del Río
No ha habido pena, ni aflicción
En que este pueblo no haya palpado
En este río su salvación

Virgen del Río, Madre amorosa...

En los caudales de aguas tan santas
Hallamos siempre buena ocasión
Para limpiarnos de culpas tantas
Que nos causaron la perdición

Virgen del Río, Madre amorosa...

En los tormentos, en los peligros
En las sequías e inundación

Enfermedades, pestes y males
En Tí halló siempre consolación

Virgen del Río, Madre amorosa...

Por eso Reina, por eso Madre
De San Miguel todos te aclaman
Y todos honran con fe en sus vidas
A su Patrona como te llaman

Virgen del Río, Madre amorosa...

Tú que eres Puerto y salud del hombre
Hoy San Miguel, Pueblo de Dios
En este día de tu traslado
Te canta y reza, Madre de Dios

Virgen del Río, Madre amorosa...

Al ver tu hermosura San Miguel de Bernuy

Informante: Carmen Peña (50)

Documentación: Ignacio Sanz, Claudia de Santos y otros recopiladores (San Miguel de Bernuy, 1979)

Fundación Joaquín Díaz, ATO_00584B_16

Transcripción: Juan Delgado



Al ver tu hermosura
Tu belleza es tanta
Agua divina señora
Agua divina de gracia

Los trigos se están secando
Las paneras se nos cierran
Pobrecitos de nosotros
Al campo a comer las hierbas

Ayer tarde salí al campo
Señora, vine admirada
Viendo que los pajaritos
Con el pico piden agua

Oh, Virgen del Río San Miguel de Bernuy

Informante: Carmen Peña (50)

Documentación: Ignacio Sanz, Claudia de Santos y otros recopiladores (San Miguel de Bernuy, 1979)

Fundación Joaquín Díaz, ATO_00584B_13

Transcripción: Juan Delgado

Oh, Vir - gen del Rí - o Ma - dre de pie - da - des So -
co - rre, Se - ño - ra Las ne - ce - si - da - des

Oh, Virgen del Río
Madre de piedades
Socorre, Señora
Las necesidades

Si por nuestra culpa
El agua no viene
Los niños y niñas
A pedirlo vienen

Sin agua en el suelo
No se puede vivir
Ni el hombre ni el niño
Ni el mismo gentil

Oh Virgen del Río
Las gracias te damos
Porque nos *regastes*
Anoche los campos

Oh, San Isidro

Valtiendas

Informantes: Felisa Rojo (77), Rosa Pecharromán (70), Mercedes Blanco (65) y Marcela Melero (70)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Valtiendas, 2018)

Transcripción: Juan Delgado



Oh, San I - si - dro San - to la - bra - dor — A ti_a - cu - di - mos con de - vo - ción

De nues - tros cam - pos sé tú el pa - trón — So - có - rre - nos — con

llu - via y ca - lor So - có - rre - nos — con llu - via y ca - lor

A - qué ve - ni - mos los la - bra - do - res Y te pe - di - mos con gran fer - vor

Que nos con - ser - ves fru - tos del cam - po Tú que e - res nues - tro, nues - tro pa - trón

Oh, San Isidro, Santo labrador
A ti acudimos con devoción
De nuestros campos sé tú el patrón
Socórrenos con lluvia y calor

Aquí venimos los labradores
Y te pedimos con gran fervor
Que nos conserves frutos del campo
Tú que eres nuestro, nuestro patrón

Derrama, oh, Santo tus bendiciones
En este pueblo que es pueblo fiel
Líbranos siempre de tentaciones
Y lucharemos contra Luzbel

12. Prácticas propiciatorias en la Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar (e Íscar)

12.1. Introducción a la C.V.T. de Cuéllar (e Íscar): aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

En este capítulo nos ocuparemos de una serie de pueblos de la provincia de Segovia que históricamente conformaron parte de la Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar. Dicha comunidad estaba formada también por otros pueblos que actualmente se encuentran en la provincia de Valladolid.

La C.V.T. de Cuéllar estaba dividida en seis sexmos, uno de los cuales, el sexmo de Valcorba, se encuentra íntegramente en la provincia de Valladolid. La organización en sexmos, según los municipios y pedanías actuales de la provincia de Segovia, es la siguiente:

- Sexmo de Cuéllar o de la Villa
Cuéllar –Villa y Capital de la Comunidad– (y Escarabajosa de Cuéllar y Torregutiérrez)
- Sexmo de la Mata
Mata de Cuéllar –Cabeza del sexmo–, Chañe, Fresneda de Cuéllar, Samboal (y Narros de Cuéllar), Valledado (y Arroyo de Cuéllar, pedanía de Cuéllar)
- Sexmo de Hontalbilla
Hontalbilla –Cabeza del sexmo–, Agradados, Frumales (y Aldehuela), Lastras de Cuéllar, Olombrada (y Moraleja de Cuéllar), Perosillo (y Dehesa, Dehesa Mayor, Fuentes de Cuéllar y Lovingos, pedanías de Cuéllar)
- Sexmo de Montemayor (mayormente parte de Valladolid)
San Cristóbal de Cuéllar
- Sexmo de Navalmanzano
Navalmanzano –Cabeza del sexmo–, Gomezserracín, Navas de Oro³⁷, Pinarejos, Sanchonuño, San Martín y Mudrián, Zarzuela del Pinar (y Campo de Cuéllar y Chautún, pedanías de Cuéllar)

Por proximidad, trataremos también en este apartado los tres únicos pueblos de la provincia de Segovia que pertenecían a la Comunidad de Villa y Tierra de Íscar (cuyo territorio se sitúa principalmente en la provincia de Valladolid). Estos pueblos son Fuente el Olmo de Íscar, Remondo y Villaverde de Íscar.

Se trata de un territorio caracterizado por poblaciones relativamente alejadas unas de otras y, en general, con mayor número de

habitantes que las que encontramos en la zona este de la provincia. Nótese que la mayoría de las pedanías que encontramos en esta zona lo son del municipio de Cuéllar, que es el gran núcleo urbano en torno al cual gira la actividad en esta región, como se verá más adelante.

Respecto a la demografía de esta zona, podemos observar en el gráfico de la FIGURA 12.3 cómo ha variado el censo oficial de toda el área desde 1900 hasta la actualidad.

Como puede observarse, esta región tiene una elevada población, que supone en la actualidad aproximadamente el 12 % de la población total de la provincia. La tendencia demográfica, además, es bastante estable, llegando a tener en la actualidad un 15 % más de habitantes que a principios del siglo XX. Para realizar un análisis más detallado, en este caso no tiene mucha utilidad pormenorizar el censo por agrupaciones de municipios según los sexmos históricos, ya que el municipio de Cuéllar agrupa pedanías de prácticamente todos los sexmos. En cambio, sí conviene analizar la tendencia de dicho municipio, frente a la del resto de la comunidad.

Se puede observar claramente en el gráfico de la FIGURA 12.4 el fenómeno de concentración en torno al núcleo urbano de Cuéllar, que a principios del siglo XX tenía un quinto de la población de la comunidad, pero actualmente tiene la mitad del total, siendo además el segundo municipio más poblado de la provincia de Segovia, después de la capital.

Actualmente, la comunidad de villa y tierra sigue funcionando como entidad administrativa que se encarga de gestionar cuestiones tales como las alcantarillas, las vías y caminos o la prevención de incendios. El eje cultural de unión de toda esta región ha sido tradicionalmente el santuario de la Virgen del Henar, del cual se hablará más adelante.

Respecto a la orografía del noroeste de la provincia de Segovia, destacan principalmente los pinares como fuente de riqueza y como principal ocupación junto con la agricultura y la ganadería.

La Tierra de Pinares de Segovia no constituye ninguna entidad jurídica; es un nombre que responde a la definición geográfica de la extensa mancha de pinares existentes en el centro de la Provincia de Segovia [...] Robledales, encinares, sotos, matorrales, praderas herbáceas y arenales pobres en vege-

³⁷ Población que pertenecía a dos comunidades de villa y tierra: Coca y Cuéllar. Será tratado en el siguiente capítulo.

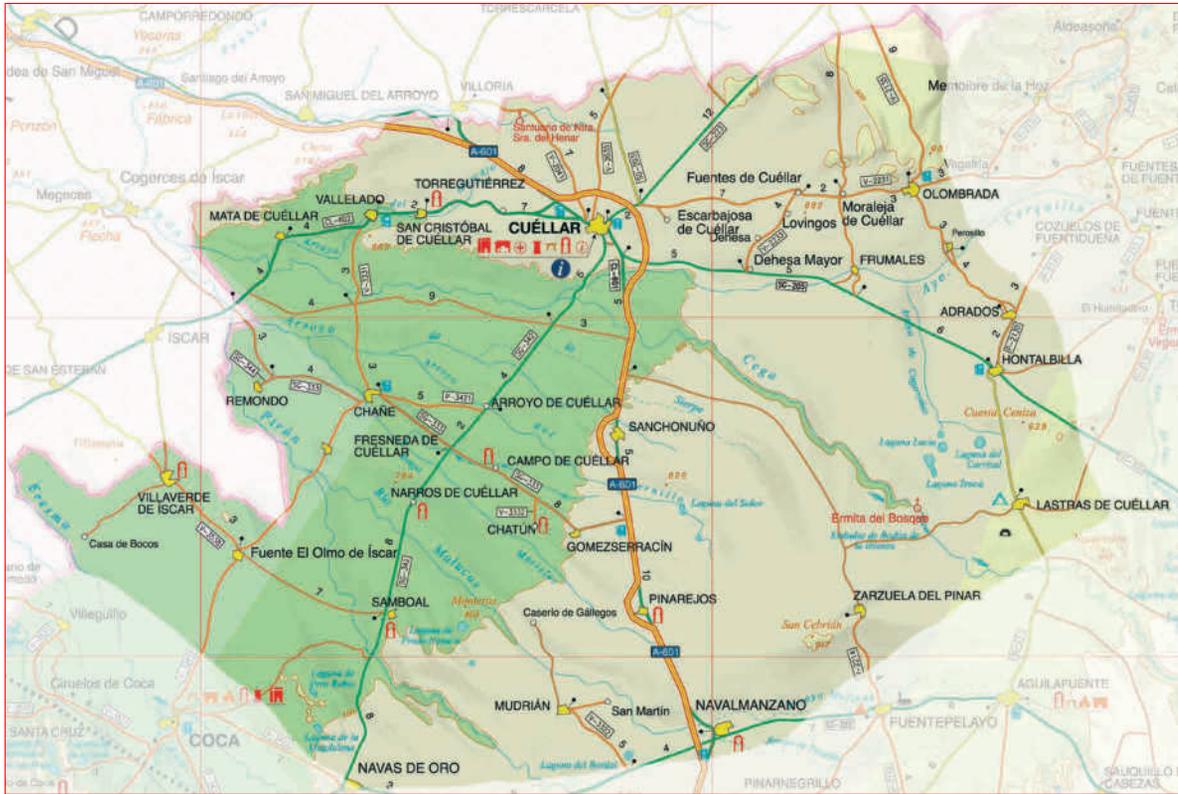


FIGURA 12.1: Delimitación aproximada de la Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar e Íscar (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

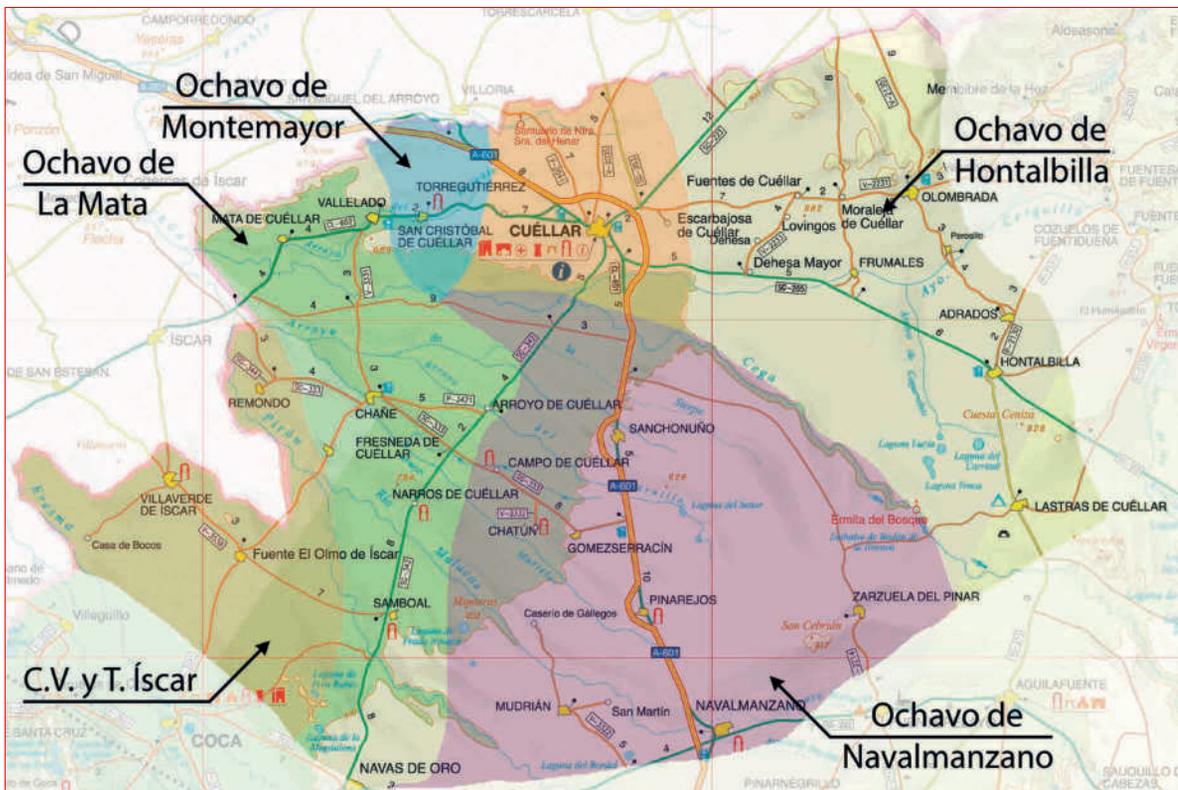


FIGURA 12.2: Delimitación aproximada de los sexmos de la Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar e Íscar (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

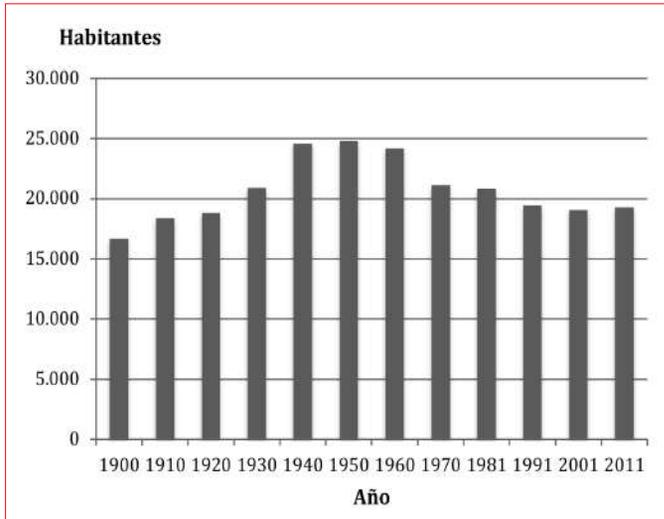


FIGURA 12.3: Censo histórico del área de Cuéllar (Fuente: INE.es)

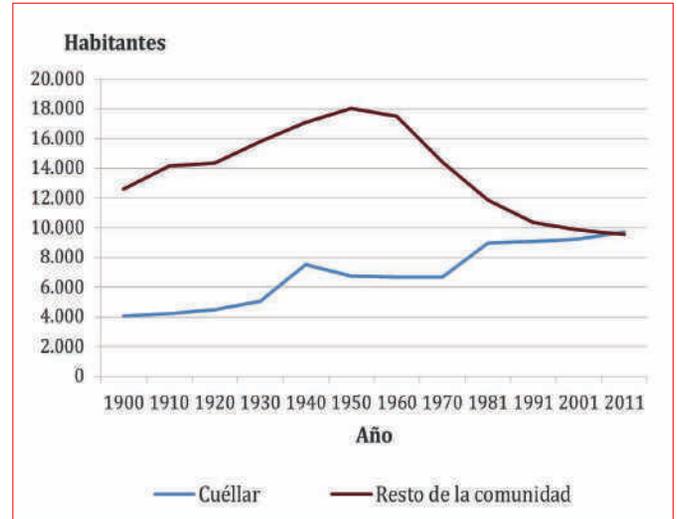


FIGURA 12.4: Evolución del censo histórico del municipio de Cuéllar frente al resto de la Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar (Fuente: INE.es)

tación, han ido evolucionando para sumarse a este “inmenso mar de pinos”, que es la Tierra de Pinares Segoviana (Hernando de Frutos, 1996, 95-96).

Además, gran parte de este territorio se caracteriza por poseer acuíferos subterráneos que han sido explotados para el regadío, lo cual suma una nueva fuente de riqueza y prosperidad.

En Tierra de Pinares y otras zonas donde se puede extraer agua del acuífero existen las norias. [...] La mayoría de las norias están abandonadas debido a que en los últimos años han proliferado las perforaciones a gran profundidad, que sacan el agua con bombas. Esto ha permitido poner en regadío grandes extensiones de terreno que antes eran secanos y baldíos, pero como contrapartida ha descendido mucho el nivel freático, consecuencia obvia de la sobreexplotación del acuífero, y se corre el peligro de que se salinicen las tierras (Lorenzo *et al.*, 1997, 28).

En relación con esta sobreexplotación de los acuíferos y los problemas de contaminación que conlleva, Ignacio Sanz propone en su libro sobre la Tierra de Pinares (Sanz, 2006) tres coplas inspiradas en el estilo de los cantos de temática propiciatoria de la zona –comenzando siempre por el verso «Dadnos el agua, Señora», que aparece con gran frecuencia en los cantos del área de la C.V.T. de Cuéllar– en las que trata de expresar las que serían las preocupaciones actuales de los vecinos de aquellas localidades.

Dadnos el agua, Señora,
Y dádnoslo sin nitratos;
El agua contaminada
Lleva la muerte a los campos

Dadnos el agua, Señora,
Y dádnoslo sin arsénico;
No permitas que la química
Envenene nuestros sueños

Dadnos el agua, Señora,
Y dádnoslo sin sulfuros;
De tanto jugar con fuego
Está en peligro el futuro

(Sanz, 2006, 115)

12.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.V.T. de Cuéllar (e Íscar)

Comenzando por el sexmo de Hontalbilla, en la localidad de Lastras de Cuéllar encontramos que actualmente sigue celebrándose la rogativa del día de San Marcos, saliendo en procesión con la cruz. También en esta localidad nuestras informantes mencionaron el dicho de «Lunes *Letaina*, Martes *Letaina* [...]», si bien no lo recordaban de manera exacta.

En Hontalbilla, nuestras informantes nos indicaron que allí las rogativas se practicaron de manera regular hasta mediados del siglo XX.

Iban en procesión hasta las cruces, hechas en piedra, repartidas por el término: en el Norte (la de Carradrados), en el Sur (la de Carralalastra), en el Este (la de San Roque) y en el Oeste (la de los conjuros o Cuesta del Hombro). Una vez allí, el sacerdote asperjaba agua bendita sobre los sembrados, acompañando el signo con ciertas oraciones (Hernando de Frutos, 1996, 168).

La práctica de las rogativas era muy habitual y se encontraba vinculada tanto a fechas fijas como a ocasiones especiales.

Estas ceremonias se hacían cuando las circunstancias lo exigían, además de las ya estipuladas. Anualmente se hacían seis: la primera el 25 de Abril, fiesta de San Marcos. La segunda el 8 de Mayo, fiesta de San Miguel. La 3ª, 4ª y 5ª se hacían en Lunes,



Santo Cristo de Hontariego (Hontalbilla)



La Milagrosa y San Isidro (Adrados)

Martes y Miércoles anteriores a la Ascensión. La 6ª tenía lugar el domingo siguiente a San Isidro, llevando en procesión al Santo Cristo de Hontariego. Los años pares se hacían por una parte del término y los impares por otro, según correspondía la sembradura, por el método de «año y vez» (Hernando de Frutos, 1996, 169).

De todas las rogativas con fecha fija, se ha conservado la procesión a la ermita de Hontariego que actualmente se celebra todos los años el tercer domingo de mayo. Hontariego es una localidad actualmente despoblada debido –de acuerdo con el

relato de nuestras informantes– a los estragos de una peste. Gracias a las aportaciones de los vecinos, se construyó en dicho lugar la ermita nueva, a la que ahora dirigen estas procesiones. En ellas, se saca en procesión al Santo Cristo de Hontariego, talla del siglo XII que habitualmente se encuentra en la iglesia parroquial de la Asunción en Hontalbilla.

En la localidad de Adrados, hablamos con un vecino que nos refirió a la práctica de rogativas en las fechas habituales de San Marcos y los tres días previos a la Ascensión. Además, mencionó la celebración de la Cruz de Mayo. Nos mostró además la figura de La Milagrosa, emplazada actualmente junto a san Isidro en el interior de la iglesia parroquial de Natividad de Nuestra Señora en Adrados. Según nos contó, esta imagen ha sido sacada en procesión en las bendiciones de campos. Cuando le preguntamos por la vigencia de estas prácticas, nos contestó que «el sacerdote tiene muchos pueblos, hace la bendición cuando puede».

En el municipio de Olombrada hablamos con un sacerdote que no pudo contarnos mucho acerca de las rogativas locales dado que había sido misionero en África y recordaba poco de estos temas. No obstante, nos ayudó a encontrar vecinos que nos hablaron nuevamente de la práctica de rogativas en las fechas oficiales habituales.

Las rogativas han constituido actos religiosos de gran afluencia de los vecinos del pueblo. En ellas se rezaba cantando para salvar las cosechas de la sequía. La gente de Olombrada parece que estaba muy entusiasmada en los años de principio del s. XVIII, pues en el año 1701 se excedían con estas manifestaciones piadosas, por lo que tuvo el Sr. Obispo que limitar el acto religioso en su recorrido “Que... no excedan en el lunes, primer día de letanía, más de hasta la cruz que llaman del vallejo. En la segunda, a la cruz del calvario del camino de Perosillo y en la tercera a N. Sra de los Olmos” (Pecharromás Cebrián, 2000, 125).

En nuestra visita a Cuéllar pudimos hablar con una vecina de 106 años, nacida en el año 1900 en Olombrada, que conservaba la memoria en un estado privilegiado. Sus recuerdos de las rogativas oficiales en Olombrada giraban en torno a la asistencia de todos los niños de la escuela, por lo cual los profesores les regañaban. Así mismo, recordaba que a las rogativas acudían las mujeres, mientras que los hombres «estaban a trabajar». Así, las madres iban rezando las letanías, mientras que los niños jugaban en las eras.

En Moraleja de Cuéllar, pedanía de Olombrada, encontramos a varios vecinos que nos hablaron de las prácticas locales. Recordaban haber celebrado rogativas en San Marcos y los tres días previos a la Ascensión, así como en el segundo día de la Pascua de Pentecostés. Una de las vecinas con las que hablamos recordaba dos caminos distintos, a saber, el camino de la Muela y el de Rivilla el Mocho, entre los que se alternaba «según lo sembrado». También mencionó que se iba cantando las letanías y que se realizaba bendición de campos.

Otra vecina entrevistada por separado volvió a mencionar los dos caminos diferentes por los que se iba en virtud de la alternancia de la siembra, así como el recitado de letanías. Nos dijo también que en tales ocasiones no se sacaba a la Virgen, sino

que se procesionaba con la cruz. Con respecto al desuso de estas prácticas, indicó de manera precisa que las rogativas dejaron de practicarse de manera habitual en Moraleja de Cuéllar en el año 1964, debido a que «la gente era más incrédula, más liberal». Según nos dijo, la precisión de este recuerdo se debe a la asociación de episodios de su vida personal con respecto al momento del fin de la práctica de las rogativas, a las que hasta entonces había asistido desde su infancia.

En Fuentes de Cuéllar, nuevamente nos hablaron de las rogativas oficiales de San Marcos y el triduo de la Ascensión que, en este caso, un año se desarrollaban por dos caminos –cada día por uno de ellos– y al año siguiente por los otros dos, «según lo sembrado». Estas rogativas se realizaban del modo habitual, caminando de madrugada por donde estaban las parcelas y con bendición a los cuatro puntos cardinales por parte del cura. Nuestras informantes nos contaron que en tales ocasiones en Fuentes de Cuéllar se procesionaba con la cruz, pero no con el pendón, que se sacaba solo en las fiestas. Recordaban que al menos a finales de los años sesenta se seguían celebrando las rogativas. En Fuentes de Cuéllar hubo cura propio hasta mediados de los años ochenta, lo cual sin duda pudo facilitar un más largo mantenimiento de estas prácticas. Las vecinas asociaron el declive de las mismas con el momento en que «decaió la Cofradía de la Vera Cruz». No obstante, también hablaron de cómo en tiempos cultivaban colza, cebada, trigo, patatas, anteriormente también garbanzos, así como criaban cerdos y chotos, mientras que actualmente solo quedan ovejas. Todo ello lo enmarcaron en un contexto de descenso poblacional, señalando que ahora solo quedan unas cuarenta personas en Fuentes de Cuéllar, la mayoría de ellas mayores, mientras que cuando ellas eran jóvenes la localidad contaba con más de sesenta vecinos.

Al igual que en otros lugares, junto con el mencionado declive de las prácticas, encontramos la supervivencia y transformación de la fiesta de San Isidro. Según nos contaron, en tal día se realiza una procesión después de la misa y se organiza un refresco popular. Actualmente la imagen del santo es portada en un coche y no en andas como era habitual. Nuestras informantes expresaron que esto es así porque «ya no quedan hombres». Otro de los cambios en la práctica es que antes el refresco era organizado por los cuatro mayordomos de la hermandad de cada año, mientras que actualmente «siempre lo organizan los mismos».

Saliendo ya del sexmo de Hontalbilla, entramos al sexmo de Cuéllar. La cabeza de este sexmo, Cuéllar, es una de las mayores localidades de la provincia de Segovia. En dicha localidad nos pusimos en contacto inicialmente con Javier, sacerdote procedente de Remondo. Muy amablemente nos guio a través de las diversas iglesias de Cuéllar para poder contemplar las diferentes imágenes, a la vez que nos facilitó el acceso a informantes locales. De este modo, pudimos localizar a Juan Carlos Llorente, historiador local, así como a varios vecinos que nos hablaron de las rogativas en Cuéllar.

En primer lugar, volvimos a encontrar alusiones a las rogativas oficiales de San Marcos y los tres días previos a la Ascensión. Como curiosidad, junto a la iglesia de San Andrés, donde se encuentra una gran cantidad de las imágenes locales, existe en el callejero de Cuéllar una calle llamada «calle Rogativa», en alusión al inicio y final del recorrido de las procesiones en días de rogativa.



Cruz de Santo Domingo (Cuéllar)

Sin embargo, la única procesión de rogativas que se conserva en la actualidad en Cuéllar es, nuevamente, la del día de San Isidro. Y en este caso, la procesión no sale de la iglesia de San Andrés, sino de la de Santa María de la Cuesta. Esta iglesia, cuya construcción se remonta al siglo XII, sufrió un incendio en 1970 que destruyó el tejado. Durante aquel tiempo, según nos contaron nuestros informantes, hubo variaciones en el trazado de la rogativa de San Isidro, que partía de otros puntos como la iglesia de El Salvador, o se dirigía al convento de Santa Clara. Sin embargo, el recorrido actual nuevamente parte de la iglesia de Santa María de la Cuesta y se dirige hasta la cruz de Santo Domingo, del siglo XVI, a lo largo de la apropiadamente llamada «calle Calzada de San Isidro». La cruz de Santo Domingo data del siglo XVI y fue colocada en recuerdo de la iglesia de Santo Domingo, que se encontraba en las inmediaciones. Se trata de una cruz de término y se encuentra en el cruce de la calle Calzada de San Isidro con el llamado «camino de Las Lomas», desde donde la calle se convierte en el camino de Medina del Campo. En aquel punto, al borde de las eras, se lleva a cabo la bendición de campos.

Antes de la rogativa de San Isidro se celebra un novenario en Cuéllar. Uno de nuestros informantes matizaba que «al novenario van cuatro, pero el día de San Isidro van más por la comilona», en alusión a la comida popular que se acostumbra a llevar a cabo a continuación.



Iglesia de Santa María de la Cuesta y camino (Cuéllar)



Cruz de la plaza (Torregutiérrez)

En relación con las bendiciones de campos, otro de nuestros informantes mencionó la bendición de los animales en el día de San Antón. Dicha bendición se llevaba a cabo en la misma iglesia de Santa María de la Cuesta y nuestro informante, de 66 años en el momento de la entrevista, recuerda haberlo vivido.

Dentro del mismo sexmo de Cuéllar, en Torregutiérrez, tuvimos ocasión de conversar con un vecino que nos habló del recorrido que antiguamente llevaban las rogativas en dicha localidad. Según nos indicó, las rogativas salían por el camino del Henar, se llegaba hasta el camino de san Miguel, de ahí al cruce del camino de Vitoria, donde se hacían las bendiciones, y después se volvía a Torregutiérrez. Dicha procesión tenía como punto de partida y punto de retorno la cruz de la plaza.

Pero nuestro informante, nacido en el año 40, nos indicó que estas rogativas se hacían «en época de su abuela» y que actualmente únicamente se seguía sacando a san Isidro. En su fiesta se continúan bendiciendo los campos, realizando tres paradas alrededor del pueblo, mirando siempre hacia el campo.

Uno de los ejemplos más pintorescos de asimilación de las prácticas propiciatorias objeto de estudio lo encontramos en este sexmo en la localidad de Escarabajosa de Cuéllar. Allí, conversamos con un pastor en su casa, que nos contó haber presenciado milagros diversos debido a su fe y su servicio a Dios. Por ejemplo, nos contó que gracias a sacar un año a san Isidro en rogativa logró «ponerse derecho» tras tener que caminar durante mucho tiempo encorvado. Así mismo, nos relató que sus hijos sanaron de una enfermedad después de que él comprase un micrófono para la iglesia. Aparte de estos milagros positivos, coherentes con la imagen benefactora del Dios del Nuevo Testamento, nos relató otros milagros trágicos, como historias de gente que le ha tratado mal y ha muerto a los cuatro días.

En relación con el marco de su discurso, no resulta extraño que manifestase una fe absoluta en la propiciación divina. Nos dijo que cuando se ha necesitado agua, se ha sacado a san Isidro y «nos lo ha concedido siempre». Añadió que tiene intención de comprar un san Isidro para la iglesia. Hizo alusión entonces a un año en que excepcionalmente hubo una importante sequía. Nos contó que por entonces él tenía un bar en el pueblo y un vecino entró y comenzó a «cagarse en san Isidro», y como fruto de sus maldiciones, el santo les castigó. Nos dijo que «solo ha habido un año malo y fue ese, hará unos diez años». Con respecto a aquella ocasión nos siguió contando lo siguiente: «(aquel año) no nos dio agua y las cebadas estaban muy bajitas. Fue un año muy seco. Los labradores me mandaban carear las tierras porque no iban a sacar para la cosechadora. Y yo les dije que el grano hay que cogerlo. Dios te lo ha dado. No puedes rechazarlo. Perdí dinero, pero me quedé a gusto. Siento que gané. No desperdiciéis nunca lo que nos dé Dios». La manera de hablar del pastor reproducía el esquema de las parábolas bíblicas y de los relatos clásicos de los milagros religiosos. Probablemente la personalización de todas estas historias sobre sí mismo desempeña la labor de dotar de una mayor credibilidad a una serie de relatos aprendidos de una tradición sobre la que se ha desarrollado una fe personal muy fuerte. Y esta profunda asimilación de creencias aporta la base para la construcción de la dimensión social de su personalidad y su imagen de sí mismo.

Así, cuando le preguntamos por las tormentas nos indicó que normalmente era a él a quien le preguntaban los del pueblo y él pedía a la iglesia, añadiendo que se lo han concedido siempre, y que cuando él ha pedido «no ha habido piedra ni nada».

Finalmente, con respecto a la bendición de campos, nos contó que en el año de nuestra entrevista –2016–, había bendecido él mismo los campos. Siendo consciente de la necesidad de agua, y viendo que no había intención de realizar una bendición de campos por parte del resto de la comunidad, pidió al cura el hisopo y se fue él mismo a bendecir los campos. Añadió que todo ha salido muy bien.

En definitiva, nuestro encuentro con el pastor nos aportó un ejemplo de la profunda asimilación de las prácticas propiciatorias que todavía hoy puede apreciarse en determinados individuos de las sociedades agrícolas y ganaderas de la provincia de Segovia.

Pasando al sexmo de La Mata, nuevamente encontramos relatos de las rogativas oficiales. En la historia de Vallelado publicada por Arranz y Fraile (Arranz Santos, 1998) incluso aparece un relato pormenorizado de los itinerarios que, según sostienen los autores, seguían practicándose en Vallelado a finales del siglo XX.

Los itinerarios seguidos por las rogativas en la actualidad son los siguientes: el 25 de abril, festividad de San Marcos, se sale con la imagen de San Isidro hasta el lugar denominado “la Olma”, en el límite con San Cristóbal, donde estuvo sita la Cruz del Barrio. El lunes antes de la Ascensión sale la rogativa por el camino de Vitoria hasta una cruz, toma el camino de la Serna hasta llegar al camino de San Miguel del Arroyo, donde se halla otra cruz, denominada del Tío Leandro. De allí vuelve hasta el pueblo y se detiene junto a la Cruz de la Pobrera y en el lugar donde estuvo la Cruz de los Pradillos, al lado

del camino de la Mata. El martes antes de la Ascensión se salía por el camino del molino de Minguela hasta dar vista al término de Pajares. En la actualidad ha variado su recorrido, yendo por la carretera de Chañe. El miércoles, víspera de la Ascensión, se celebra la cuarta y última rogativa, recorriendo las cruces del Calvario desde donde estuvo la ermita del Humilladero (Arranz Santos, 1998, 183).

En la localidad de Chañe nos hablaron también de cuatro caminos diferentes para los cuatro días de rogativas, en los que había cruces donde se realizaba la bendición de campos. Una de nuestras informantes, nacida a finales de los años treinta, nos contaba que en las rogativas salían únicamente con la cruz parroquial, sin ningún santo y que las últimas debieron celebrarse a mediados de los años setenta, siendo entonces las letanías cantadas ya en castellano. Actualmente se sigue sacando a san Isidro en su día, pese a que la dimensión social de tal celebración ha cambiado notablemente.

En Fresneda de Cuéllar nuevamente nos hablaron de caminos diferentes para cada día de rogativa, así como de salir sin imágenes de santos, exclusivamente con la cruz parroquial. Según nuestros informantes, en la localidad las rogativas dejaron de practicarse alrededor de los años sesenta.

Muy cerca de estas localidades se encuentra Remondo, pueblo perteneciente a la C.V.T. de Íscar. Allí, conversamos con un informante de 89 años que nos habló de sus recuerdos acerca de las rogativas. Por una parte, nos contó los itinerarios de las rogativas para los tres días previos a la Ascensión. Según nos contó, en el primer día se caminaba hasta el prado, en el segundo día se tomaba el camino de Cuéllar y, en el tercer día, el camino del río. También nos contó que en tales ocasiones se portaba la cruz parroquial, así como el pendón. Además, la Cofradía de la Cruz llevaba tres varas acompañando. Actualmente se sigue celebrando el día de San Isidro, sacando al santo en andas.

Pasando por último al sexmo de Navalmanzano, en Campo de Cuéllar, una vecina de 89 años nos indicó que las rogativas allí dejarían de practicarse regularmente en torno a los años sesenta. En tales rogativas recordaba que se llevaba la cruz parroquial, que era de plata. Al igual que en otros lugares, la bendición de campos sigue realizándose en San Isidro, celebración que depende de la hermandad de labradores y ganaderos.

En Chatún, nuevamente nos hablaron de caminos diferentes para los distintos días de rogativas, uno de los cuales recorría las cruces del Calvario a la salida del pueblo. Según nos indicaron nuestros informantes, en torno a 1940 había unos 500 habitantes en la localidad. Así, parece normal que los aspectos organizativos en los actos religiosos se encuentren más desarrollados que en otras localidades de menor población. Nuestros informantes nos contaron que en la iglesia las mujeres solteras y jóvenes se sentaban a la izquierda, las viudas y mayores se sentaban a la derecha, los hombres se emplazaban arriba en la tribuna, mientras que los hombres mayores se situaban abajo, detrás de las mujeres y, finalmente, los niños se ubicaban arriba, en el presbiterio. Esta misma jerarquía se conservaba en las rogativas locales, en las que los hombres iban delante de las mujeres y los niños. En algunas localidades de menor tamaño de la zona preguntamos por este tipo de división y nos contestaron que no se llevaba a cabo, que iban todos mezclados.

En Gomezserracín, nuevamente nos hablaron de caminos diferentes para cada día de rogativas, dependientes además de la hoja sembrada. Además, en este caso, nos contaron que salían con la cruz parroquial y también con la insignia del Santo Cristo, si bien no se portaban imágenes ni el pendón. Una de nuestras informantes expresaba su añoranza por aquellos tiempos y por aquellas tradiciones hoy en desuso en los siguientes términos: «era precioso. Se iba temprano, por la mañana. Había rocío, las eras llenas de flores. Al salir el sol... Ahora no quieren hacer caso. Yo lo paso mal, ¿eh? Por mi pueblo. Pero Dios mío, que vuelva a ser el que era... Dios mío, escuchanos». Estas expresiones deben ser contextualizadas adecuadamente en el marco de un relato social más completo que la propia informante llevó a cabo a modo de postal histórica de la guerra civil española y los años de postguerra: «se ha pasado muy mal. No había dinero. Pero había una alegría entre las familias. Se ayudaba al vecino. Éramos todos uno. Se escuchaban los cantares de los hombres que iban a trabajar desde la mañana. En vez de quejarse por trabajar, cantaban».

En la cabeza del sexmo, Navalmanzano, aparte de las rogativas de San Marcos y el triduo de la Ascensión, nos contaron que tradicionalmente se han celebrado rogativas en el día de San Antonio. En la actualidad todavía se siguen celebrando, saliendo desde la iglesia hasta el cementerio viejo, donde se bendicen los campos, aunque sin llegar al Calvario. Según nos contaron, hasta finales de los años cincuenta, se llegaba a las viñas y, además de realizar la bendición de campos allí, se ponía «el rastro», que era un trozo de vid, a los pies del santo en las andas.



Ermita de Santa Juliana (Navalmanzano)

Además, entre el día de San Marcos y el de la Cruz de Mayo existía una costumbre alrededor del denominado «bendito Cristo de Santa Juliana», por el que ha existido tradicionalmente mucha devoción. La práctica consistía en que el 25 de abril se bajaba al Cristo desde la ermita de Santa Juliana hasta la iglesia parroquial de los santos Justo y Pastor, donde se iniciaba un novenario, que terminaba el 3 de mayo subiendo de nuevo al Cristo a la ermita. La talla del Cristo data del siglo XVI y ha sido recientemente restaurada en 2017 por unas restauradoras de la localidad próxima de Fuentepelayo. Dicho año, desde que llegó el Cristo restaurado, permaneció en la iglesia hasta el día de la Cruz. Actualmente, nuestros informantes nos contaron que



Cristo de Santa Juliana (Navalmanzano)

ya no se celebra la Cruz de mayo rigurosamente el 3 de Mayo, sino el sábado más próximo a dicho día.

Por último, la C.V.T. de Cuéllar se encuentra bajo el área de influencia de un importante foco cultural que requiere ser tratado de cara al análisis de las prácticas objeto de estudio en su contexto sociocultural. Se trata del santuario de la Virgen del Henar, emplazado al norte de Cuéllar, junto a la frontera con la provincia de Valladolid.

Al igual que ocurría con la Virgen de Hontanares en Riaza, su romería tiene lugar en septiembre. En esta ocasión, la fiesta es el domingo anterior al día de San Mateo, 21 de septiembre, aunque las celebraciones comienzan con un novenario previo que culmina en el día de la romería. En el día de la víspera se celebra el denominado «Rosario de las Antorchas», en el que se camina por la pradera con la imagen portando velas, lámparas y antorchas. Y, el día de la romería, se lleva a la Virgen desde el santuario hasta la pradera, donde se lleva a cabo la celebración de la llamada «misa mayor». En el regreso al templo se canta La Salve. Y también como ocurría en el caso de Hontanares con «el Hontanarillo», el domingo siguiente a la romería del Henar, se celebra «el Henarillo».

De los pueblos que visitamos en nuestras salidas de campo, en los más cercanos al santuario nos hablaron siempre de su participación en las romerías del Henar. Sin embargo, nuestros informantes no recordaban que la Virgen del Henar hubiese sido sacada en rogativa por motivos de sequía. La única asociación entre la Virgen y el agua, que nos refirieron en diversas ocasiones, fue la antigua costumbre de beber agua de una fuente

que manaba en las inmediaciones del santuario –actualmente se ha secado– empleando para ello un calderillo de cobre que allí había. A dicha fuente, denominada la «fuente del Cirio», se le atribuían propiedades sanadoras.

Este elemento aparece reflejado en unas coplas que una vecina nos cantó en la localidad de Gomezserracín. La referencia aparece transcrita en la página 201 bajo el título *Vamos al Henar* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.H. Gomezserracín*.

En Moraleja de Cuéllar, una vecina nos recitó un texto muy similar al del estribillo de *V.H. Gomezserracín*, aunque algo más amplio. Esta referencia aparece transcrita en la página 201 bajo el título *Vamos al Henar (2)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.H.(2) Moraleja Cuéllar*.

12.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.V.T. de Cuéllar (e Iscar)

En relación con las prácticas en torno a las tormentas y el granizo, en la Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar llamativamente no encontramos referencias a toque de campanas.

Nos hablaron principalmente de la costumbre de conservar la vela bendecida del Monumento de Semana Santa y encenderla en ocasiones de tormenta en las casas, junto con los consabidos rezos a santa Bárbara. De esta práctica nos hablaron en localidades de toda la región como Hontalbilla, Fuentes de Cuéllar, Fresneda de Cuéllar, Gomezserracín o Navalmanzano.

En Gomezserracín, aparte de los rezos a santa Bárbara, una vecina recordaba un fragmento de unos versos que su madre rezaba en su casa cuando amenazaba tormenta. Recordó lo siguiente:

Primera gota de Sangre
Que mi Jesús derramó
Calma Señor vuestra ira
Vuestra [...; rima con 2 y 6]
Una voz bajó del cielo
Misericordia Señor
Válgame la Trinidad
Y la Santa Humanidad
Nuestra Señora Consuelo
(era más largo...)

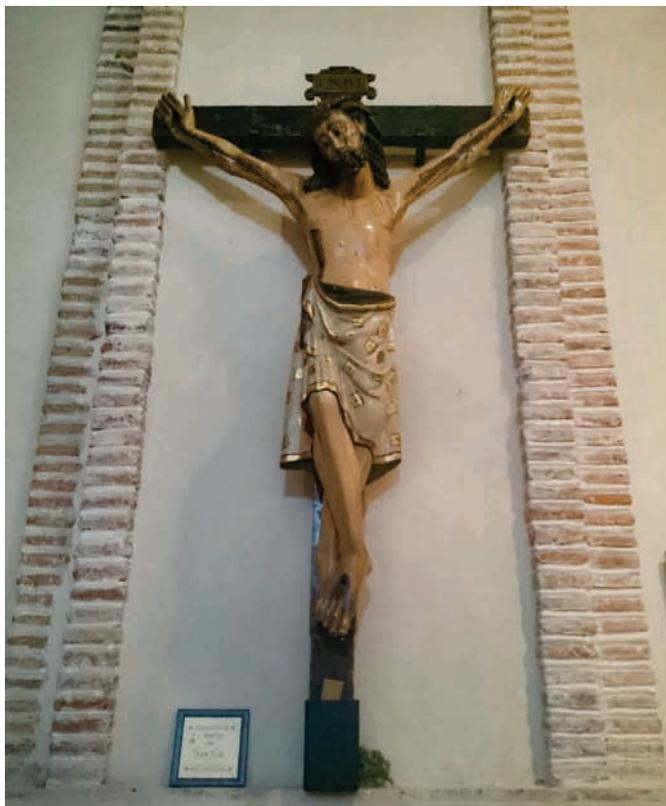
(Dionisia, 86, Gomezserracín)

La formulación del rezo a santa Bárbara que recordó esta vecina fue la siguiente:

Santa Bárbara bendita
Que en el cielo estás escrita
Con papel y agua bendita
Retírate nublado
No nos mates ni a mí ni a mi ganado

(Dionisia, 86, Gomezserracín)

Por otra parte, en Moraleja de Cuéllar nos hablaron de un sacerdote que hubo en el pueblo que cuando amenazaba tormenta se iba al campo y «echaba bendiciones él solo por su cuenta».



Cristo de San Gil (Cuéllar)

En Cuéllar volvimos a encontrar una práctica protectora en torno a una imagen local. En este caso, se trataba del Cristo de San Gil, principal fuente de devoción de la iglesia de San Andrés, que en tiempos se sacaba a la puerta de la iglesia con fines protectores frente a las tormentas y las granizadas.

En Torregutiérrez, nos hablaron de la práctica de disparar cañones al cielo para «romper los *nublaos*». Según la descripción del informante, eran cohetes con pólvora de unos treinta o cuarenta centímetros de largo y «cada vez que subía bien el cohete dejaba de granizar». Nos dijo también que se contaba que en una ocasión «hace unos cien años» los cohetes reventaron el cañón resultando en que un vecino murió y otro salió herido.

Así mismo, en Fresneda de Cuéllar, nos hablaron nuevamente de una costumbre relacionada con arrojar objetos hacia los nublados. Pero en esta ocasión se trataba solo de «chinitas» –piedras pequeñas– que se recogían en el Sábado de Gloria y se guardaban para, en tales ocasiones, tirarlas hacia el cielo para espantar los nublados.

12.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.V.T. de Cuéllar (e Íscar)

De nuevo comenzando por el sexmo de Hontalbilla, en Lastras de Cuéllar encontramos varias prácticas en torno a la petición de lluvias en ocasiones de sequía. En esta localidad nos hablaron de dos imágenes benefactoras a tal efecto.

La primera de ellas es la Virgen de Nuestra Señora de Salcedón, que se encuentra en una ermita a aproximadamente un



Ermita de la Virgen de Salcedón (Lastras de Cuéllar)

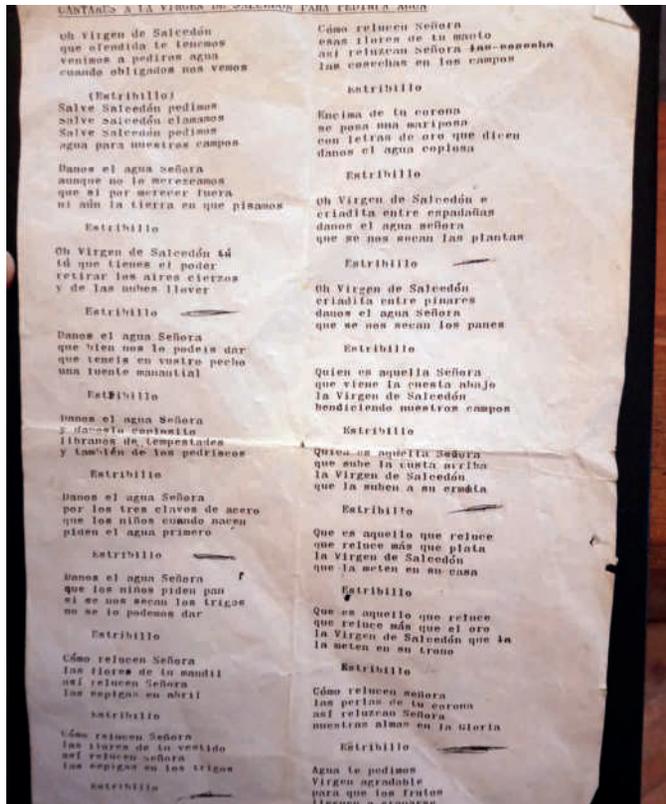
kilómetro del pueblo. En ocasiones de necesidad de agua es costumbre ir a la ermita a pedir agua a la Virgen. La devoción por esta imagen en la localidad de Lastras de Cuéllar se encuentra muy desarrollada y, en especial, se manifiesta a través de la existencia de diversos cánticos en honor a la Virgen. Héctor Guerrero documenta en su libro de himnos (Guerrero, 2000) un par de himnos a la Virgen de Salcedón. Uno de ellos, documentado en 1997, lleva por título en su libro *Gozos a la Novena de Nuestra Señora de Salcedón*. La transcripción de Guerrero aparece reproducida en la página 189 bajo el mismo título y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *G.N.N.S.S. Lastras*. Como sugiere el título, remite a un canto en honor a la Virgen que es cantado durante la celebración de novenarios. El contenido del texto es de alabanza, si bien la estrofa documentada alude a la protección de la Virgen frente a las inclemencias del tiempo.

Rugiendo la tempestad
En el cerro y en los prados
Por Vos somos consolados
Oh, Reina de caridad
Nuestros ruegos escuchad
Dirigidos a tu amor
Sed nuestra Madre amorosa
Oh, Virgen de Salcedón

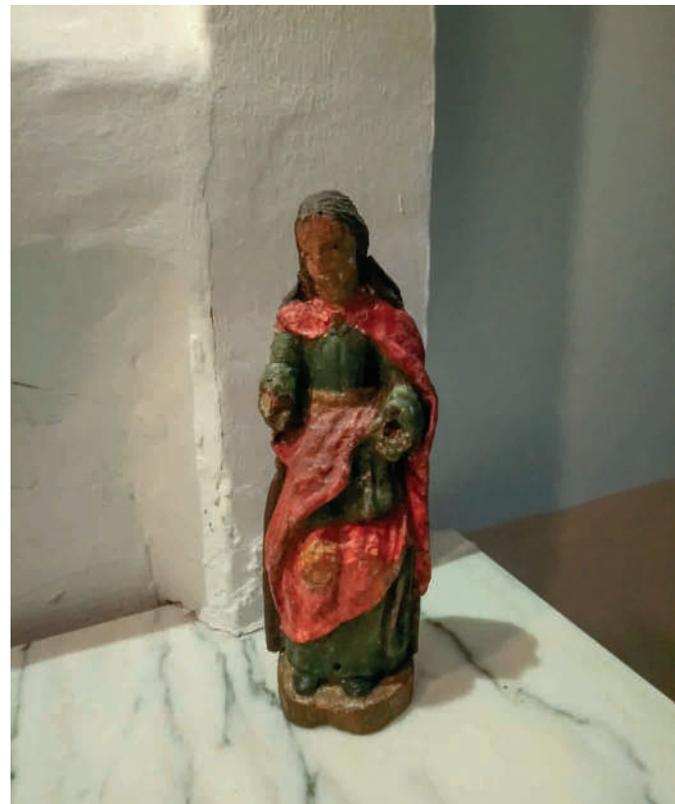
(*G.N.N.S.S. Lastras*)

El otro himno documentado por Guerrero un año más tarde, en 1998, recibe en su libro el título de *Gozos de la Visita a Nuestra Señora de Salcedón*. La transcripción de Guerrero aparece reproducida en la página 190 bajo el mismo título y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *G.V.N.S.S. Lastras*. De acuerdo con el título, remite a otro himno vinculado a «la visita» del pueblo a la ermita. El contenido del texto refiere constantemente a la protección brindada por la imagen hacia el pueblo, incorporando además diversas alusiones a la tradicionalidad del culto.

Desde tiempo inmemorial
Habitáis este santuario
Que aunque pobre y solitario
Es de mérito especial



Documento parroquial *Cantares a la Virgen de Salcedón para pedirla agua* (Lastras de Cuéllar)



La Pedigüeña (Lastras de Cuéllar)

Pues como mano liberal
Nos dáis en él protección
*Sea mil veces bendita
La Virgen de Salcedón*

[...]

Ya nuestros antepasados
devotos aquí llegaban,
y vuestro auxilio imploraban
en los lances apurados,
siendo siempre consolados
en su penosa aflicción
*Sea mil veces bendita
La Virgen de Salcedón*

[G.V.N.S.S. Lastras]

Además, en el texto se hace mención explícita a la orografía y ecología local con relación a la labor protectora de la Virgen.

De entonces fuisteis Señora
Vigia de estos lugares,
Custodia de estos pinares,
De estos prados guardadora
Y del rebaño pastora
que forma esta población
*Sea mil veces bendita
La Virgen de Salcedón*

[G.V.N.S.S. Lastras]

Si bien estos cantos aparecen vinculados a la práctica de novenarios y rogativas a la Virgen de Salcedón, no son propiamente cantos de temática propiciatoria.

Sin embargo, en nuestra visita a Lastras de Cuéllar, nuestros informantes nos hablaron de la costumbre de cantarles versos a la Virgen de Salcedón con el motivo explícito de pedirle lluvias en ocasiones de necesidad. Una de nuestras informantes, Petra San Martín, de 62 años, nos cantó varios de aquellos versos. La referencia aparece transcrita en la página 191 bajo el título de *Cantares a la Virgen de Salcedón para pedirla agua* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *C.V.S.P.A. Lastras*. El título procede de un documento parroquial que nos mostró nuestra informante en el que aparece recogida una larga colección de coplas relativas al canto. En nuestra transcripción se ha conservado el laísmo «pedirla» empleado en dicho documento.

Aparte de la Virgen de Salcedón, en Lastras de Cuéllar nos hablaron de otra imagen benefactora en el contexto de la petición de lluvias. Se trata de la Pedigüeña, una pequeña talla de la Virgen que se encuentra también en la ermita de Nuestra Señora de Salcedón. Según nos contaron nuestras informantes, en situaciones de carestía de agua, antiguamente, existía la costumbre de sumergir la talla de la Virgen en una fuente que hay en el prado junto a la carretera cerca de la ermita «y comenzaba a llover rápidamente, que no daba tiempo a llevarla de vuelta a la ermita». Según nos contaron estimamos que esta práctica dejaría de llevarse a cabo en torno a los años cuarenta. Según el relato local, se dejó de pedir agua a la Pedigüeña porque «un año apedreó» al meterla en la fuente «y ya no se ha vuelto a sa-



Fuente natural (Lastras de Cuéllar)

car». Sin embargo, a la Virgen de Salcedón se le sigue pidiendo agua actualmente.

Dos de nuestras informantes, que tenían las llaves de la ermita de Nuestra Señora de Salcedón, nos acompañaron a visitar la ermita, donde muy amablemente nos mostraron a la Virgen de Salcedón, a la Pedigüeña e incluso el lugar en el que se encontraba la fuente en la que esta era sumergida en tiempos. La fuente actualmente se encuentra abandonada, pero todavía puede apreciarse brotando el agua y formando un pequeño charco.

El relato de las prácticas propiciatorias relativas a la figura de la Pedigüeña suponen un primer rito de inmersión encontrado en nuestro trabajo de campo en la provincia de Segovia, menos conocido que las Mojadas de Caballar, pero de semejante naturaleza.

En el municipio de Hontalbilla, las rogativas anuales con fecha fija se celebraban, como se vio anteriormente, en los días de San Marcos, San Miguel, los tres días previos a la Ascensión y San Isidro. En concreto, la del día de San Isidro se ha continuado celebrando hasta nuestros días, desplazada al tercer domingo de mayo. Y, como se relató anteriormente, en dicho día existe la práctica de caminar en procesión con la talla del Santo Cristo de Hontariego hasta la ermita de Hontariego.

Pero además de estas rogativas de fecha fija, nuestras informantes nos hablaron de rogativas especiales en ocasiones de sequía. En ellas, nuevamente se llevaba al Santo Cristo de Hontariego hasta la ermita con el fin de que lloviese, y se le iba cantando unos versos.

Un pequeño grupo de vecinas de Hontalbilla que prefirieron que sus nombres no fuesen recogidos en este texto, nos los cantaron. La referencia aparece transcrita en la página 192 bajo el título de *Santo Cristo de Hontariego* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *S.C.H. Hontalbilla*.

Estos versos fueron empleados y transformados por el grupo La Fanega en 1978, año de aprobación de la Constitución española. Como se verá más adelante, en esta versión el texto adquiere un contenido político del que carece el texto de *S.C.H. Hontalbilla*. La versión grabada y publicada por La Fanega aparece transcrita en la página 192 bajo el título de *Santo Cristo de Hontariego (2)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *S.C.H. (2) Hontalbilla*.

En Hontalbilla, aparte de estas rogativas en casos de sequía, la bibliografía registra también práctica de rogativas especiales en situación de plagas de la cosecha.

Sobre la rogativa del coco, hecha en 1830 con motivo de una enfermedad que afectó a las viñas, recogido en el Libro de Cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz: “En este lugar de Ontalvilla, en el año 1830, en diez y ocho días del mes de abril del dicho año, fuimos a echar el agua vendita a San Gregorio por el campo (y) términos de este lugar. Y fuimos con una procesión o rogativa con la ynsinias que hiré diciendo: hera el Santo Christo de Devoción patente en las andas grandes que salen el quince de Agosto y Nuestra Señora del Carmen tanvién. Y fuimos todos los vecinos y Mairio, el escribano del concejo, a la puerta de la iglesia para cargar la pena al que no fuese. Y acudieron ambas cofradías y las Justicias con sus varas de pueblo y cofradías y fuimos con la rogativa asta la cruz del onvro y luego fuimos la orilla delante de las viñas a caer a las Olmeras y Camino Ancho y vinimos por el Majuelo de Jorge a Carontariego y nos pusimos todos de rodillas, honvres y mujeres en el mismo camino, en tanto que el Sr. Cura (subió) arriba a la viña de las Animas (de la cofradía de las Animas) del Sendero del Gerval, para conjurar al coco que es la epidemia mala. Y por la tarde fuimos con el mismo aparato asta la misma cantera de carralamata, el camino adelante y allí a la yzquierda se conjuró. Vajamos luego por el camino del Castillo y a la iglesia. Luego se convidó a los que llevaron las insinias y lo pagó el Concejo y Cofradía de la Vera Cruz. Esto fue el Domingo de cuasimodo, día 18 de Abril. Lo que es cierto es que nombraron para llevar al Santo Cristo 8 omvres, unos un rato y otros otro, y lo firmé yo el escribano de esta Santa Cofradía en dicho mes y año” (Hernando de Frutos, 1996, 169).

Con respecto a Olombrada, aquella vecina de 106 años que conocimos en nuestra visita a Cuéllar, de la que hablamos anteriormente, nos contó que en ocasiones se sacaba a la Virgen de los Olmos en procesión con el fin de pedir agua. Esta Virgen se encontraba en su ermita, construida en el cementerio, desde la que se la sacaba en procesión. Nuestra informante recordaba que se cantaba a la Virgen para pedirle agua. Concretamente, nos dijo que cantaban «Agua, agua, Virgen pura». No recordaba más que aquello y lo dijo de manera recitada, sin entonarlo con ninguna melodía. Nos dijo que, en todo caso, estábamos hablando de hacía más de noventa años. Además, en su familia

habían sido comerciantes y su padre albañil, no labradores, de modo que ella misma era consciente de no ser una informante excesivamente vinculada a las preocupaciones del campo.

En Moraleja de Cuéllar, pedanía de Olombrada, al preguntar por las rogativas para pedir agua, una de nuestras informantes nos indicó algo bastante llamativo. Según su relato, en tales rogativas locales se cantaba en cuatro puntos del recorrido, luego nuevamente a las puertas de la iglesia y finalmente frente a la Virgen. Nuestra informante trató de recordar algunos de aquellos versos, y finalmente terminó recordando, si bien de manera difusa, fragmentos de tres cantos diferentes. Dichas referencias han sido transcritas al final de este capítulo.

La primera de ellas aparece en la página 193 bajo el título de *Adórote Cruz Bendita* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.C.B. Moraleja Cuéllar*. La informante nos indicó que este canto se realizaba al llegar a una cruz.

La segunda referencia aparece en la página 193 bajo el título de *Danos de Vuestro Agua* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *D.V.A. Moraleja Cuéllar*. En este caso corresponde a un canto de temática propiciatoria.

Finalmente, la tercera referencia aparece en la página 194 bajo el título de *Estas puertas son de vidrio* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar*. Según nos contó nuestra informante, este canto se realizaba a las puertas de la iglesia al regresar, hasta que finalmente se abrían dejando entrar a la comitiva de regreso al templo.

A pesar de que el segundo canto es el único de temática propiciatoria, la vinculación de los tres cantos a las rogativas locales nos lleva a considerar todos ellos en el presente estudio.

Otra vecina de Moraleja de Cuéllar, trece años mayor que la anterior, nos refirió unos versos que, según nos indicó, se cantaban a la Virgen para pedirle agua en ocasiones de sequía. Sin embargo, la informante nos dijo que no recordaba bien la melodía con la que se cantaban los versos. La referencia aparece transcrita en la página 194 bajo el título de *Aquí me vengo a sentar* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.M.V.S. Moraleja Cuéllar*.

Resulta llamativo que en una localidad en la que en el momento de nuestra visita nos indicaron que durante el año residen únicamente catorce vecinos encontramos tantos testimonios relativos a cantos para pedir agua. Probablemente la existencia de un colectivo denominado «Hijas de María», al que –de acuerdo con nuestras informantes– a mediados de siglo XX pertenecían más de cincuenta mujeres en Moraleja de Cuéllar, contribuyó al mantenimiento de estos y otros cantos en la memoria colectiva. A día de nuestra visita, nos dijeron que ya eran solo cuatro mujeres mayores las que formaban parte de dicho colectivo y, a pesar de ello, pudimos documentar bastantes testimonios relativos a las prácticas y los cantos en comparación con otras localidades del entorno.

En Fuentes de Cuéllar, dos informantes nos contaron que durante el mes de mayo era habitual en tiempos realizar novenas al Santo Cristo de la Agonía. La novena se realizaba anualmente y, en ocasiones de carestía de agua, además se le pedía al Cristo que lloviese. La imagen actualmente se encuentra en la antigua escuela del pueblo, junto a la antigua iglesia de San



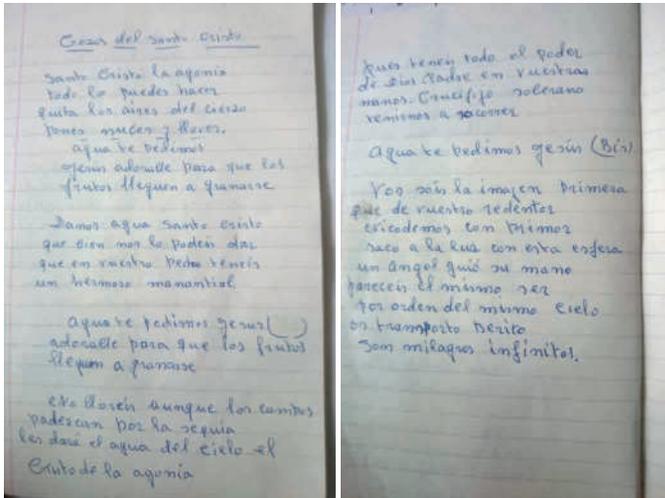
Ruinas de la iglesia de San Juan Bautista (Fuentes de Cuéllar)

Juan Bautista, dado que esta se halla deteriorada y parcialmente en ruinas, por lo que fue clausurada a principios de los noventa. Tras un proyecto de restauración paralizado, iniciativas recientes están volviendo a reclamar la atención de las autoridades sobre su estado de deterioro progresivo.

Desde el cierre de la iglesia, las misas son celebradas en la antigua escuela de Fuentes de Cuéllar, donde nos llevaron nuestras informantes para mostrarnos sus imágenes. Allí pudimos contemplar al Santo Cristo de la Agonía al que en tiempos se pedía agua mediante novenarios. Debido al gran tamaño de la talla, nuestras informantes nos dijeron que no se sacaba en procesión, sino que se le pedía el agua en el interior de la iglesia.



Santo Cristo de la Agonía (Fuentes de Cuéllar)

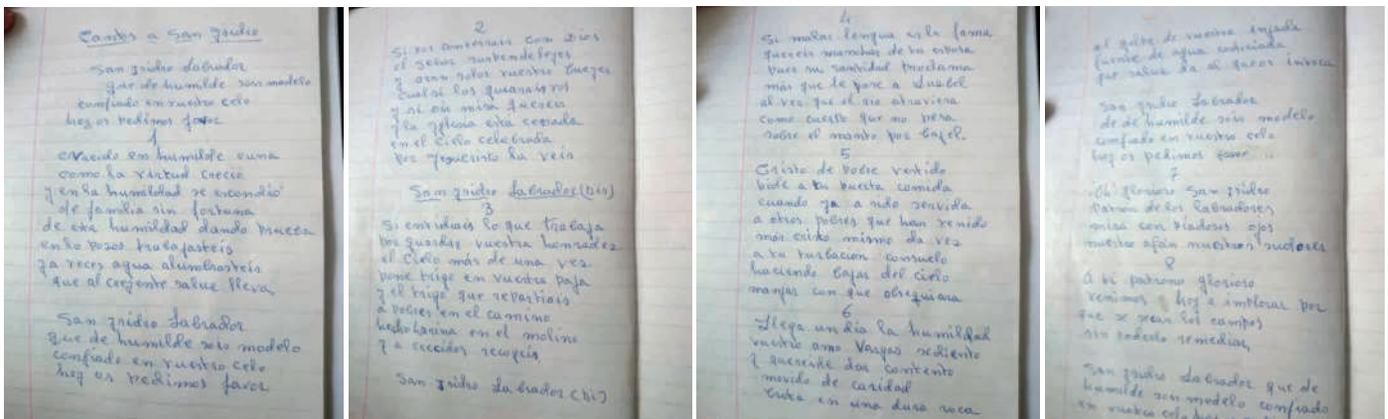


Documento manuscrito por informante que contiene los *Gozos del Santo Cristo* (Fuentes de Cuéllar)

Junto con el relato de esta práctica, nuestras informantes nos hablaron de que en tales ocasiones se le cantaba una canción al Cristo. Nos contaron que la madre de una de ellas, que había fallecido en 2015 con 99 años, solía cantarla. Nuestras informantes tenían ambas 71 años y recordaban la canción de oírse cantar, pero no de haberla cantado ellas en situaciones de práctica propiciatoria colectiva. Nos mostraron un cuaderno en el que una de ellas conservaba los textos de las canciones que cantaba su madre y, en él, tenía recogida la letra del canto al Santo Cristo bajo el título de *Gozos del Santo Cristo*. Nuestras informantes recordaban la melodía del canto y nos lo cantaron apoyándose en el texto escrito. La referencia aparece transcrita en la página 195 bajo el título *Gozos del Santo Cristo* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *G.S.C. Fuentes*.

En el mismo cuaderno, la informante tenía escrito el texto de un canto a san Isidro, que por su temática propiciatoria, ha sido incluido al final de este capítulo. El texto aparece reproducido en la página 196 bajo el título de *Cantos de San Isidro* y, para hacer alusión a él, se empleará la abreviatura *C.S.I. Fuentes*.

Entre las diferentes estrofas contenidas en este texto, encontramos una que refiere al episodio concerniente al milagro de san Isidro según el cual hizo brotar agua de una piedra.



Documento manuscrito por informante que contiene los *Cantos a San Isidro* (Fuentes de Cuéllar)

Llega un día la humildad
 Vuestro amo Vargas sediento
 Y quereisle dar contento
 Movido de caridad
 Brota en una dura roca
 Al golpe de vuestra *injada*
 Fuente de agua codiciada
 Que salud da al que os invoca

(C.S.I. Fuentes)

Esta estrofa presenta una reelaboración en forma de verso del episodio recogido en la página 58, en términos muy similares. Incluso el vulgarismo *injada* corresponde al término «agujjada» contenido en dicha cita, referente a una larga vara de hierro con la que se obligaba a caminar a los bueyes en los contextos de labranza.

Además, al final del texto encontramos unos versos de temática propiciatoria.

A tí patrono glorioso
 Venimos hoy a implorar
 Porque se secan los campos
 Sin poderlo remediar

(C.S.I. Fuentes)

Pasando del sexmo de Hontalbilla al de Cuéllar, en nuestra visita a la localidad de Cuéllar encontramos alusiones, además de a las rogativas regulares, a rogativas especiales celebradas con ocasión de necesidad de agua. Pero resulta llamativo que, igual que las celebraciones de la bendición de campos de San Isidro y la bendición de animales de San Antón se encontraban vinculadas a Santa María de la Cuesta, una iglesia diferente a la de San Andrés, también en el caso de las rogativas especiales por carestía de agua se produce dicho desplazamiento, en esta ocasión, a la iglesia de Nuestra Señora de Santo Tomás.

En nuestra visita a la iglesia de San Andrés, pudimos contemplar las principales imágenes de culto del templo. Por una parte, observamos al popular Cristo de San Gil, procedente de una antigua iglesia de San Gil, construida en el siglo XII, posteriormente anexionada a la vecina iglesia de San Martín y finalmente demolida en el siglo XVII. Así, el Cristo se venera actualmente en la iglesia de San Andrés. En relación con ello, nuestros informantes nos contaron que existe un canto de devoción a dicho Cristo, pero que no tiene que ver con la petición de llu-

vias. Recordemos, no obstante, que dicha figura era empleada, sacándola a la puerta de la iglesia, para alejar las tormentas. También contemplamos el Cristo de la Encina, de alrededor del año 1300, pero nuevamente no encontramos relatos que lo relacionasen con la petición de lluvias. Lo mismo cabe decir de la Virgen de la Rochuela, por la que nos contaron que existe una gran devoción como milagrera, pero no nos transmitieron nada específico con relación a la necesidad de agua.

Sin embargo, en la iglesia de Nuestra Señora de Santo Tomás, en la capilla del Calvario, se encuentra la Virgen del Rosario, cuya talla remite aproximadamente al año 1300 y a la que sí nos indicaron que, en ocasiones de carestía de agua, se le ofrecía un novenario que habitualmente terminaba sacando a la Virgen en rogativa el último día de la novena. De acuerdo con el relato de nuestros informantes, esta práctica se llevaba a cabo sin fecha fija, cuando había necesidad de que lloviera. El novenario era celebrado por las tardes y asistían exclusivamente las mujeres de los labradores. Nuestros informantes no recordaban canciones específicas de petición de agua y señalaron que la práctica habría dejado de realizarse en torno a mediados del siglo XX.

También en Torregutiérrez, donde la devoción se dirige principalmente a la Virgen del Rosario –patrona– y a la Virgen de la Soledad, nos hablaron de la celebración de novenas en ocasiones de sequía. Sin embargo, nuestros informantes manifestaron no tener noticia de la existencia de ningún canto específico de petición de lluvias.

Pasando al sexmo de La Mata, en Valledado encontramos también rogativas especiales celebradas en ocasiones de sequía. En dicha localidad, los santos propiciatorios a tales efectos han sido la Virgen del Rosario y, en especial, san Antonio de Padua.

En Chañe, nuestros informantes nos hablaron de acudir a la ermita de la Virgen de los Remedios para realizar rogativas a la Virgen en ocasiones de sequía y de que, en tales ocasiones, se cantaba una canción de petición de aguas. Lo curioso en este caso es que, pese a que las rogativas anuales dejasen de practicarse sobre los años setenta en Chañe, una de nuestras informantes nos dijo que el año anterior a nuestra entrevista –2015– hicieron rogativa varias vecinas del pueblo y cantaron la canción.

En el año 1981, Joaquín Díaz grabó en Valladolid a una mujer de Chañe de 50 años que cantó unas coplas de temática propiciatoria. Dicha grabación, que constituye el archivo sonoro ATO_00384A_06 de la Fundación Joaquín Díaz, aparece transcrita en la página 197 bajo el título *Dadnos el agua, Señora*. Para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *D.A.S. Chañe*. La referencia consta de tres estrofas y dos estribillos diferentes.

Así mismo, en nuestras visitas a Chañe en 2016, conocimos a Paz Pedriza, una vecina de 79 años, quien se tomó la molestia de reunir a varias vecinas del pueblo para anotar todos los versos que lograsen recordar relativos al canto para pedir agua a la Virgen de los Remedios. Los anotó en un papel y, en una visita posterior a la localidad, los cantó para nosotros. La referencia se encuentra transcrita en la página 198 bajo el título *Dadnos el agua, Señora (2)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *D.A.S. (2) Chañe*. La referencia presenta una melodía muy similar a la de *D.A.S. Chañe*, y consta de seis estrofas y cuatro estribillos diferentes entre sí, entre los cuales se encontraban la mayoría de las coplas contenidas en la referencia *D.A.S. Chañe*, junto con otras nuevas.

En nuestra visita a Torregutiérrez, encontramos a una vecina natural de Fresneda de Cuéllar que nos contó que en Fresneda –aunque su patrona es la Dolorosa– se sacaba a la Virgen de las Mercedes por las calles del pueblo cuando había sequía. Recordaba también un fragmento de una canción para pedirle agua. La referencia aparece transcrita en la página 199 bajo el título *Danos el agua, Señora* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *D.A.S. Fresneda*. Como se verá en su momento, esta referencia resulta ser melódicamente muy similar a las estrofas de *D.A.S. Chañe* y *D.A.S. (2) Chañe*, y textualmente idéntica a una de las coplas presentes en ambas referencias.

En cuanto a Remondo, pueblo próximo aunque perteneciente ya a la C.V.T. de Íscar, nos hablaron de la celebración de rogativas especiales y de novenas específicas al Cristo de la Expiración con objeto de pedirle agua.

Pasando al sexmo de Navalmanzano, en Campo de Cuéllar nos contaron que se bajaba al Santo Cristo de San Mamés de su ermita –construida entre los siglos XII y XIII– para pedir lluvia y, así mismo, cuando había exceso de agua, para que dejase de llover. No obstante, no nos refirieron ningún canto específico para pedir agua.

Sin embargo, en Chatún, donde nos contaron que en ocasiones de necesidad se sacaba en rogativa al Santo Cristo del Perdón, localizamos a dos vecinas que conocían unos versos que en tales ocasiones se empleaban para pedir agua. En una visita posterior a la localidad concertamos una cita con ellas para que nos los cantasen. La referencia aparece transcrita en la página 200 bajo el título de *Santo Cristo del Perdón* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *S.C.P. Chatún*.

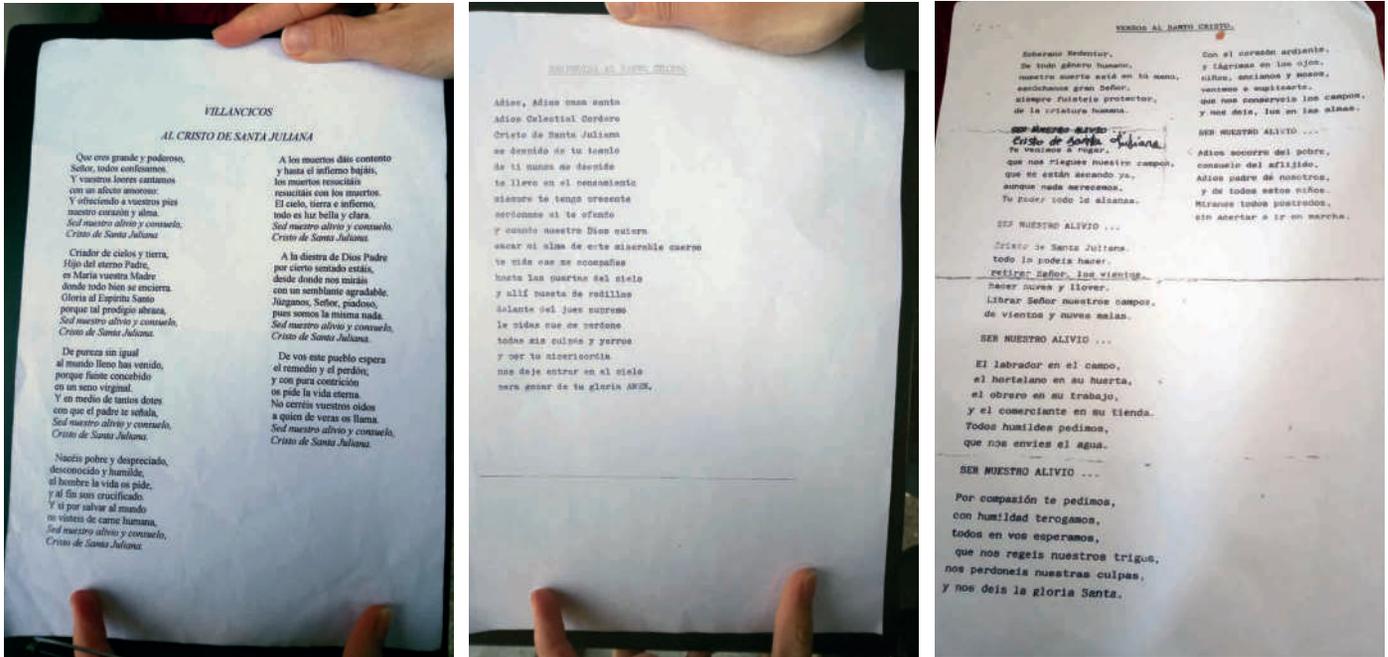
También en Gomezserracín encontramos a una vecina que conocía un canto local de petición de lluvias para casos de necesidad. Esta referencia aparece transcrita en la página 200 bajo el título de *Dadnos el agua, Señor* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *D.A.S. Gomezserracín*.

En Navalmanzano, cabeza de este sexmo, nos contaron que, además de bajar al Cristo de Santa Juliana desde la ermita hasta la iglesia entre el día de San Marcos y el día de la Cruz de Mayo, en ocasiones de sequía también se le bajaba al pueblo.

En el libro de himnos de Héctor Guerrero (Guerrero, 2000), aparece una transcripción de unas coplas titulada «Villancicos al Cristo de Santa Juliana». Dicha transcripción aparece reproducida en la página 203 bajo su título original, *Villancicos al Cristo de Santa Juliana* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.C.S.J. Navalmanzano*.

En nuestra visita a la localidad, unas vecinas localizaron un documento parroquial en el que tenían anotada una colección de coplas entre las que se encontraban las incluidas por Guerrero en la referencia *V.C.S.J. Navalmanzano*, junto con varias más. Nuestras informantes nos contaron que dichos versos suelen cantarse al Cristo en torno al novenario y la fiesta de la Cruz de Mayo. Además, junto con el documento parroquial referido, nos mostraron otro documento que contiene una «despedida al Santo Cristo» que, según nos contaron, se recita habitualmente al dejarlo de vuelta en la ermita.

Pero también nos contaron que existen versos que se cantan exclusivamente cuando se baja al Cristo en ocasiones de se-



Documentos parroquiales con los villancicos, la despedida y unos versos para pedir agua al Cristo de Santa Juliana (Navalmanzano)

quía, y localizaron otro documento en el que aparecen recogidos tales versos.

Una de las vecinas se prestó a cantar algunos de estos versos para nosotros. La transcripción de esta grabación, así como de los textos que nos fueron facilitados aparece en la página 204 bajo el título *Villancicos al Cristo de Santa Juliana (2)* –título emic otorgado en el primer documento parroquial– y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.C.S.J. (2) Navalmanzano*. En esta referencia se han reunido los textos recogidos en los tres documentos parroquiales referidos, incluida la «despedida al Santo Cristo», debido a la asociación establecida por los informantes entre este texto y el canto.

Por último, en la *Historia de la Virgen del Henar y su Santuario* publicada en 1955 (Ibáñez Ibáñez, 1955), encontramos una partitura en cuyo texto se pide a la Virgen que dé al pueblo el agua de su fuente. Según se indica en la publicación, la partitura corresponde a un himno compuesto por Fr. Andrés de Montealegre –letra– y D. Julián García Blanco –música–. La partitura aparece reproducida en la página 202 bajo su título original *Cantemos a nuestra reina* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *C.N.R. Cuéllar*.

Fatigados peregrinos
Sin el agua cristalina
De Jesús, Fuente divina
No podemos caminar
Danos, Virgen, de esa Fuente
Danos que estamos sedientos
Mira nuestros desalientos
Mira nuestra reina
Virgen santa del Henar

(C.N.R. Cuéllar)

Este fragmento resulta muy interesante por su incorporación de expresiones propias de fórmulas textuales habituales de los

cantos de temática propiciatoria, tales como «agua cristalina» o «danos, Virgen» para pedir que brote agua de la fuente. Nótese, no obstante, que la petición de que brote agua de la fuente remite implícitamente a una petición de lluvias.

Al margen de estas alusiones a la fuente, nuestros informantes no mencionaron que hubiera habido rogativas especiales para pedir agua a la Virgen en ocasiones de sequía. Únicamente en Cuéllar nos indicaron que la Virgen del Henar había sido traída a esta localidad en múltiples ocasiones por diferentes motivos, en unos casos a la iglesia de San Miguel y en otros a la iglesia de Santa María de la Cuesta.

Efectivamente, tal y como recoge la historia de la Virgen del Henar mencionada recientemente (Ibáñez Ibáñez, 1955), aunque ya no se encuentre muy presente en el imaginario colectivo, la imagen fue empleada históricamente como protectora frente a calamidades como la sequía o las enfermedades.

Por ejemplo, se empleó como propiciadora de lluvias frente a la sequía del año 1694.

Remedio de la famosa sequía de 1694 [...] “Por los años de 1694, padecía Castilla tremenda sequía, especialmente todo el mes de Mayo y de Abril. [...] Oyendo el Cabildo y Villa de Cuéllar os clamores de los pobres, que aumentaban los que ya estas dos Comunidades gravísimas padecían, determinaron traer en procesión y novenario a la Villa de Cuéllar a Nuestra Señora del Henar [...] y fue cosa prodiciosa, que desde el mismo día comenzaron los cielos a destilar tanta abundancia de agua, que se fecundaron los campos y resucitaron los frutos y las esperanzas de los hombres. [...] Jamás la han sacado por esta causa, que no haya fertilizado los campos” (Ibáñez Ibáñez, 1955, 90-91).

Nuevamente tenemos referencias que atestiguan tal función frente a una sequía en 1767.

En Mayo de 1767, la Virgen a Cuéllar de nuevo [...] Partió la petición del Ayuntamiento de la Villa, que lo quería "para que consiga de su Hijo Santísimo una lluvia muy abundante para que los campos se compongan para alivio de los pobres" (Ibáñez Ibáñez, 1955, 169).

En 1794 nuevamente encontramos alusiones a rogativas para pedir agua y, en esta ocasión, también para pedir contra la guerra.

Rogativa que se hizo a dicha Sta. Imagen en la Iglesia de San Miguel de ella, a donde se la trajo de su hermita en 1º. de Junio del año de esta cuenta (1794) por la escasez del agua y las actuales guerras con Francia. [...] Es la primera vez que se aduce el motivo de la guerra para hacer rogativa a la Virgen del Henar, cosa que, por desgracia, se repetirá varias veces posteriormente (Ibáñez Ibáñez, 1955, 183).

Así como fue empleada para hacer frente a las sequías, lo fue como protectora frente al cólera en los años treinta del siglo XIX.

Traslado de la Virgen a Cuéllar por el cólera morbo en 1833 [...] se verificó el día 25 de Octubre de su-

sodicho año, trasladándola desde su Santuario a la Parroquia de San Miguel [...] Esta permaneció en la villa hasta el año 1839 y gracias a su intercesión el mal del cólera no hizo en ella víctimas (Ibáñez Ibáñez 1955, 208-209).

Y nuevamente fue empleada con el mismo fin unos años más tarde, a mediados de siglo.

Traslado de la Virgen por nuevo azote de cólera en 1855 [...] Y así el Ayuntamiento y Clero de Cuéllar solicitó el permiso oportuno al Sr. Gobernador Eclesiástico de Segovia, Sede Vacante, quien con fecha 29 de Julio envió su autorización. Al día siguiente fue trasladada la Virgen a Cuéllar en rogativa con la solemnidad acostumbrada. [...] donde estuvo hasta el día 1º. De Marzo del año siguiente en la Parroquia de San Miguel, hasta que el cólera; cesó; no se registraron víctimas (Ibáñez Ibáñez, 1955, 219).

Así, pese a que hoy en día la Virgen del Henar se asocia a la famosa romería popular, a lo largo de la historia su función protectora ha estado presente frente a las diferentes amenazas que han venido preocupando a la C.V.T. de Cuéllar, entre las cuales una constante ha sido la necesidad de lluvias en temporadas de sequía.

12.5. Transcripciones de referencias documentadas en la C.V.T. de Cuéllar (e Íscar)

- Gozos a la Novena de Nuestra Señora de Salcedón – Lastras de Cuéllar (página 189)
 - Informantes: Grupo de mujeres del coro
 - Documentación: Héctor Guerrero (Lastras de Cuéllar, 1997)
 - Transcripción: Héctor Guerrero
 - Fuente: Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia (Guerrero, 2000, 186-187)
- Gozos de la Visita a Nuestra Señora de Salcedón – Lastras de Cuéllar (página 190)
 - Informantes: Grupo de mujeres del coro
 - Documentación: Héctor Guerrero (Lastras de Cuéllar, 1998)
 - Transcripción: Héctor Guerrero
 - Fuente: Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia (Guerrero, 2000, 184-185)
- Cantares a la Virgen de Salcedón para *pedirla* agua – Lastras de Cuéllar (página 191)
 - Informante: Petra San Martín (62)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Lastras de Cuéllar, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Santo Cristo de Hontariego – Hontalbilla (página 192)
 - Informantes: Grupo de vecinas
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Hontalbilla, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Santo Cristo de Hontariego (2) – Hontalbilla (página 192)
 - Adaptación e interpretación: La Fanega
 - Transcripción: Juan Delgado
 - Fuente: *La Fanega*, Movieplay, Serie Gong, Valladolid (1978), Pista 2

- Adórote Cruz Bendita – Moraleja de Cuéllar (página 193)
 - Informante: Gloria (73)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Cuéllar, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Danos de vuestro agua – Moraleja de Cuéllar (página 193)
 - Informante: Gloria (73)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Cuéllar, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Estas puertas son de vidrio – Moraleja de Cuéllar (página 194)
 - Informante: Gloria (73)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Cuéllar, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Aquí me vengo a sentar – Moraleja de Cuéllar (página 194)
 - Informante: Paca (85)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Cuéllar, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Gozos del Santo Cristo – Fuentes de Cuéllar (página 195)
 - Informante: Mari Paz Verdugo (71) y Sira (71)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Fuentes de Cuéllar, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Cantos a San Isidro– Fuentes de Cuéllar (página 196)
 - Informante: Mari Paz Verdugo (71) y Sira (71)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Fuentes de Cuéllar, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Dadnos el agua, Señora – Chañe (página 197)
 - Informante: María del Castillo (50)
 - Documentación: Joaquín Díaz (Valladolid, 1981)
 - Transcripción: Juan Delgado
 - Fuente: Fondo documental de la Fundación Joaquín Díaz, ATO_00384A_06
- Dadnos el agua, Señora (2) – Chañe (página 198)
 - Informante: Paz Pedriza (79)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Chañe, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Danos el agua, Señora – Fresneda de Cuéllar (página 199)
 - Informante: Mari Carmen Martín de la Fuente (75)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Torregutiérrez, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Santo Cristo del Perdón – Chatún (página 200)
 - Informantes: Rosario (88) y Lucila (81)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Chatún, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Dadnos el agua, Señor – Gomezserracín (página 200)
 - Informante: Dionisia (86)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Gomezserracín, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Vamos al Henar – Gomezserracín (página 201)
 - Informante: Dionisia (86)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Gomezserracín, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado

- Vamos al Henar (2) – Moraleja de Cuéllar (página 201)
 - Informante: Gloria (73)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Cuéllar, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado

- Cantemos a Nuestra Reina – Cuéllar (página 202)
 - Composición: Fr. Andrés de Montalegre (letra) y D. Julián García Blanco (música)
 - Fuente: Historia de la Virgen del Henar y su Santuario (Ibáñez Ibáñez, 1955)

- Villancicos al Cristo de Santa Juliana – Navalmanzano (página 203)
 - Informante: Anónimo (cedido por el párroco en cinta grabada en 1994)
 - Documentación: Héctor Guerrero (Navalmanzano, 1994)
 - Transcripción: Héctor Guerrero
 - Fuente: Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia (Guerrero, 2000, 72-73)

- Villancicos al Cristo de Santa Juliana (2) – Navalmanzano (página 204)
 - Informante: María Isabel Sanz (63)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Navalmanzano, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado

Gozos a la Novena de Nuestra Señora de Salcedón Lastras de Cuéllar

Informante: Grupo de mujeres del coro
Documentación: Héctor Guerrero (Lastras de Cuéllar, 1997)
Transcripción: Héctor Guerrero (Guerrero, 2000, 186-187)³⁸

♩ = 88 Estribillo Anónimo

Pues que nues-tra de-vó-ción Os a-cla-ma po-de-ro-sa

Lento **♩ = 76**

Sed nues-tra Ma-dre a-mo-ro-sa Oh, Vir-gen de Sal-ce-dón Ru-gien-

Estrofa
a Tempo **♩ = 88**

do la tem-pes-tad En el ce-rro y en los pra-dos Por vos

so-mos con-so-la-dos Oh, Rei-na de ca-ri-dad Nues-tros

rue-gos es-cu-chad Di-ri-gi-dos a tu a-mor Sed nues-

Estribillo
Lento **♩ = 76** **a Tempo** **♩ = 88**
Fin

tra Ma-dre a-mo-ro-sa Oh, Vir-gen de Sal-ce-dón De ma

a la **♩**, Estrofas y Fin

Pues que nuestra devoción
Os aclama poderosa
Sed nuestra Madre amorosa
Oh, Virgen de Salcedón

Rugiendo la tempestad
En el cerro y en los prados
Por Vos somos consolados
Oh, Reina de caridad
Nuestros ruegos escuchad
Dirigidos a tu amor
Sed nuestra Madre amorosa
Oh, Virgen de Salcedón

³⁸ Reproducción literal de la transcripción musical tal y como figura en la fuente señalada. El texto no figura recogido de manera independiente con respecto a la transcripción musical.

Gozos de la visita a Nuestra Señora de Salcedón

Lastras de Cuéllar

Informante: Grupo de mujeres del coro
 Documentación: Héctor Guerrero (Lastras de Cuéllar, 1998)
 Transcripción: Héctor Guerrero (Guerrero, 2000, 184-185)³⁹

♩ = 88 Estribillo Anónimo

Los ve - ci - nos de la Las - tra Can - te - mos con de - vo - ción Se - a

mil ve - ces ben - di - ta La Vir - gen de Sal - ce - dón Des - de

Estrofa

tiem - po in - me - mo - rial Ha - bi - tais es - te san - tua - rio Que aun - que

po - bre y so - li - ta - rio Es de un me - ri - to es - pe - cial Pues con

ma - no li - be - ral Nos dais en el pro - tec - ción Se - a

Estribillo **Fin**

mil ve - ces ben - di - ta La Vir - gen de Sal - ce - dón

a la **¶**, Estrofas y Fin

Los vecinos de La Lastra,
 cantemos con devoción,
 sea mil veces bendita,
 La Virgen de Salcedón.

Desde tiempo inmemorial
 habitáis este Santuario,
 que aunque pobre y solitario,
 es de un mérito especial,
 pues como mano liberal,
 nos dais vuestra bendición.

Sea mil veces...

De entonces fuisteis Señora,
 vigía de estos lugares,

custodia de estos pinares,
 de estos prados guardadora,
 y del rebaño Pastora,
 que forma esta población.

Sea mil veces...

Ya nuestros antepasados
 devotos aquí llegaban,
 y vuestro auxilio imploraban,
 en los lances apurados,
 siendo siempre consolados,
 en su penosa aflicción.

Sea mil veces...

³⁹ Reproducción literal de la transcripción musical y el texto tal y como figuran en la fuente señalada.

Cantares a la Virgen de Salcedón para *pedirla* agua Lastras de Cuéllar

Informante: Petra San Martín (62)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Lastras de Cuéllar, 2018)

Transcripción: Juan Delgado⁴⁰

Sal-ve Sal - ce-dón pe - di - mos Sal - ve Sal - ce-dón cla - ma - mos

Sal-ve Sal-ce-dón cla - ma-mos Sal-ve Sal - ce-dón pe - di - mos A-gua pa - ra nues-tros

cam - pos Sal-ve Sal - ce-dón pe - di - mos a-gua pa - ra nues-tros cam - pos

Oh, Virgen de Salcedón
Qué ofendida te tenemos
Venimos a pedirnos agua
Cuando obligados nos vemos

*Salve Salcedón pedimos
Salve Salcedón clamamos
Salve Salcedón pedimos
Agua para nuestros campos*

Danos el agua Señora
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni aún la tierra en que pisamos

Salve Salcedón pedimos...

Oh, Virgen de Salcedón
Tú que tienes el poder
Retirar los aires cierzos
Y de las nubes llover

Salve Salcedón pedimos...

Danos el agua Señora
Que bien nos lo podéis dar
Que tenéis en vuestro pecho
Una fuente manantial

Salve Salcedón pedimos...

Danos el agua Señora
Y dénoslo copiosito

Líbranos de tempestades
Y también de los pedriscos

Salve Salcedón pedimos...

Danos el agua Señora
Por los tres clavos de acero
Que los niños cuando nacen
Piden el agua primero

Salve Salcedón pedimos...

Danos el agua Señora
Que los niños piden pan
Si se nos secan los trigos
No se lo podemos dar

Salve Salcedón pedimos...

Cómo relucen Señora
Las flores de tu vestido
Así relucen señora
Las espigas en los trigos

Salve Salcedón pedimos...

Cómo relucen Señora
Esas flores de tu manto
Así reluzcan señora
Las cosechas en los campos

Salve Salcedón pedimos...

Encima de tu corona
Se posa una mariposa
Con letras de oro que dicen
Danos el agua copiosa

Salve Salcedón pedimos...

Oh, Virgen de Salcedón
Criadita entre espadañas
Danos el agua Señora
Que se nos secan las plantas

Salve Salcedón pedimos...

Oh, Virgen de Salcedón
Criadita entre pinares
Danos el agua Señora
Que se nos secan los panes

Salve Salcedón pedimos...

Quién es aquella Señora
Que viene la cuesta abajo
La Virgen de Salcedón
Bendiciendo nuestros campos

Salve Salcedón pedimos...

Quién es aquella Señora
Que sube la cuesta arriba
La Virgen de Salcedón
Que la suben a su ermita

Salve Salcedón pedimos...

Qué es aquello que reluce
Que reluce más que plata
La Virgen de Salcedón
Que la meten en su casa

Salve Salcedón pedimos...

Qué es aquello que reluce
Que reluce más que el oro
La Virgen de Salcedón
Que la meten en su trono

Salve Salcedón pedimos...

Cómo relucen señora
Las perlas de tu corona
Así reluzcan Señora
Nuestras almas en la Gloria

Salve Salcedón pedimos...

Agua te pedimos
Virgen agradable
Para que los frutos
Lleguen a granarse

⁴⁰ Transcripción del texto elaborada a partir del documento parroquial *Cantares a la Virgen de Salcedón para pedir la agua*, cuya fotografía aparece recogida en la página 180.

Santo Cristo de Hontariego

Hontalbilla

Informantes: Grupo de vecinas

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Hontalbilla, 2018)

Transcripción: Juan Delgado

San - to Cris - to de Hon - ta rie - go Tú que tie - nes el po -
 der Qui - ta el can - da - do a las nu - bes Pa - ra
 que em - pie - ce a llo - ver

Santo Cristo de Hontariego
 Si tú tienes el poder
 Quita el candado a las nubes
 Para que empiece a llover

Santo Cristo de Hontariego (2)

Hontalbilla

Documentación, adaptación e interpretación: La Fanega (La Fanega, 1978, Pista 2)

Transcripción: Juan Delgado

San - to Cris - to de Hon - ta rie - go Si tú
 tie - nes el po - der Qui - ta el
 can - da - do a las nu - bes Pa - ra que em - pie - ce a llo - ver

Santo Cristo de Hontariego
 Si tú tienes el poder
 Quita el *candao* a las nubes
 Para que empiece a llover

Ay, qué harto está el labriego
 De sembrar sin recoger
 La cosecha reprimida
 Por las garras del poder

Santo Cristo de Hontariego
 Si tú tienes el poder
 Quita el *candao* a este pueblo
 Para que empiece a vencer

Ay, cuántos años perdidos
 Abriendo el surco a la tierra
 Sembrando trigo de trigo
 Recogiendo malas hierbas

Adórote Cruz Bendita

Moraleja de Cuéllar

Informante: Gloria (73)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Cuéllar, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Musical notation for the song 'Adórote Cruz Bendita'. It consists of three staves of music in G minor (one flat) and 3/4 time. The lyrics are: A - dó - ro - te Cruz Ben - di - ta A - dó - ro - te Cruz Ben - di - ta Que es - tás en Cam - po Sa - gra - do Que es - tás en Cam - po Sa - gra - do

Adórote Cruz Bendita
Adórote Cruz Bendita
Que estás en Campo Sagrado
Que estás en Campo Sagrado

Danos de vuestro agua

Moraleja de Cuéllar

Informante: Gloria (73)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Cuéllar, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Musical notation for the song 'Danos de vuestro agua'. It consists of three staves of music in G minor (one flat) and 3/4 time. The lyrics are: Da-nos de vues-tro_a - gua Pa-dre_a-po - de - ro - so Da-nos de vues - tro_a - gua Del cie-lo_a - lum - bro - so Ma-dre de Dios se - rá Ma - rí - a se lla - ma

Danos de vuestro agua
Padre *apoderoso*
Danos de vuestro agua
Del cielo alumbroso
Madre de Dios será
María se llama

Estas puertas son de vidrio Moraleja de Cuéllar

Informante: Gloria (73)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Cuéllar, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Es-tas puer - tas son de vi-drio Es-tas puer - tas son de
vi - dio Quién las po - drá - ar Da-nos a - gua Vir-gen
Pu - ra te ve - ni - mos a_im - plo - rar

Estas puertas son de vidrio
Quién las podrá...
Danos agua Virgen Pura
Te venimos a implorar

Estas puertas son de plata
Danos agua Virgen Pura
Para entrar en la tu casa

Estas puertas son de oro
Danos agua Virgen Pura
...

Aquí me vengo a sentar Moraleja de Cuéllar

Informante: Paca (85)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Cuéllar, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Aquí me vengo a sentar
En esta piedra sagrada
A pediros, Virgen Pura
Que nos concedáis el agua

Que nos conservéis los trigos
Los trigos y los centenos
Danos agua, Virgen Pura
Aunque no lo merecemos

Gozos del Santo Cristo

Fuentes de Cuéllar

Informantes: Mari Paz Verdugo (71) y Sira (71)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Fuentes de Cuéllar, 2016)

Transcripción: Juan Delgado⁴¹

San - to Cris - to la_A - go - ní - a To - do lo pue - des ha - cer

Qui - tar los aí - res del cier - zo Po - ner nu - bes y llo - ver

A - gua te pe - dí - mos Je - sús a - do - ra - ble

Pa - ra que los fru - tos Lle - guen a gra - nar - se

Santo Cristo la Agonía
 Todo lo puedes hacer
 Quitar los aires del cierzo
 Poner nubes y llover

Agua te pedimos
Jesús adorable
Para que los frutos
Lleguen a granarse

Danos agua, Santo Cristo
 Que bien nos lo puedes dar
 Que en vuestro pecho tenéis
 Un hermoso manantial

Agua te pedimos...

No lloréis aunque los campos
 Padezcan por la sequía
 Les dará el agua del cielo
 El Cristo de la Agonía

Agua te pedimos...

Pues tenéis todo el poder
 De Dios Padre en vuestras manos
 Crucifijo soberano
 Venirnos a socorrer

Agua te pedimos...

⁴¹ Transcripción del texto elaborada a partir del documento manuscrito que contiene los *Gozos del Santo Cristo*, cuya fotografía aparece recogida en la página 183.

Cantos a San Isidro

Fuentes de Cuéllar

Informante: Mari Paz Verdugo (71) y Sira (71)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Fuentes de Cuéllar, 2016)

Transcripción: Juan Delgado⁴²

San Isidro labrador
Que de humilde sois modelo
Confiado en vuestro celo
Hoy os pedimos favor

Nacido en humilde cuna
Como la virtud creció
Y en la humildad se escondió
De familia sin fortuna
De esta humildad dando prueba
En lo pozos trabajasteis
Y a veces agua alumbraстеis
Que al creyente salud lleva

San Isidro Labrador...

Si vos conversáis con Dios
El Señor suspende leyes
Y aran solos vuestro bueyes
Cual si los guiarais vos
Y si oír misa queréis
Y la iglesia está cerrada
En el cielo celebrada
Por Jesucristo la veis

San Isidro Labrador...

Si envidiáis lo que trabaja
Por guardar vuestra honradez
El Cielo más de una vez
Pone trigo en vuestra paja
Y el trigo que repartáis
A pobres en el camino
Hecho harina en el molino
Y a crecidos recogéis

San Isidro Labrador...

Si malas lengua es la fama
Queréis manchar de tu esposa
Pues su santidad proclama
Más que le pase a Luzbel
Al ver que el río atraviesa

Como cuerpo que me pesa
Sobre el manto por bajel

San Isidro Labrador...

Cristo de pobre vestido
Pide a tu puerta comida
Cuando ya ha sido servida
A otros pobres que han venido
Más cristo mismo da vez
A tu turbación consuelo
Haciendo bajar del cielo
Manjar con que obsequiará

San Isidro Labrador...

Llega un día la humildad
Vuestro amo Vargas sediento
Y *quereisle* dar contento
Movido de caridad
Brotó en una dura roca
Al golpe de vuestra *injada*
Fuente de agua codiciada
Que salud da al que os invoca

San Isidro Labrador...

¡Oh! Glorioso San Isidro
Patrón de los labradores
Mira con piadosos ojos
Nuestro afán, nuestros sudores

San Isidro Labrador...

A ti patrono glorioso
Venimos hoy a implorar
Que se secan los campos
Sin poderlo remediar

⁴² Transcripción del texto elaborada a partir del documento manuscrito que contiene los *Cantos a San Isidro*, cuya fotografía aparece recogida en la página 183.

Dadnos el agua, Señora Chañe

Informante: María del Castillo (50)
 Documentación: Joaquín Díaz (Valladolid, 1981)
 Fundación Joaquín Díaz, ATO_00384A_06
 Transcripción: Juan Delgado

Dad - nos el a - gua, Se - ño - ra Aun - que
 no lo me - rez - ca - mos
 Que si por me - re - cer fue - ra
 ni la tie - rra que pi - sa - mos
 Si no nos dais a - gua So - be - ra - na Ma - dre
 Mo - ri - re - mos to - dos Al ri - gor del ham - bre
 Mo - ri - re - mos to - dos Al ri - gor del ham - bre

Dadnos el agua Señora
 Aunque no lo merezcamos
 Que si por merecer fuera
 Ni la tierra que pisamos

*Si no nos dais agua
 Soberana Madre
 Moriremos todos
 Al rigor del hambre*

Ya te sacan de tu casa
 Y te llevan por las calles

Oh, Virgen de San Antonio
 A ver las necesidades

Si no nos dais agua...

La corona de la Virgen
 Tiene veinticinco piedras
 Veinticinco caños de agua
 Para regar nuestras tierras

*Venid labradores
 Al templo a adorar
 A esta nuestra Madre
 Que es toda bondad*

Dadnos el agua, Señora (2)

Chañe

Informante: Paz Pedriza (79)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Chañe, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Dad - nos el a - gua, Se - ño - ra Aun - que

no lo me - rez - ca - mos

Que ___ si por me - re - cer fue - ra

Ni ___ la tie - rra ___ que pi - sa - mos

Si no nos dais a - gua ___ So - be - ra - na Ma - dre ___

Mo - ri - re - mos to - dos ___ Al ri - gor del ham - bre

Dadnos el agua, Señora
Por los tres clavos de acero
Que los niños cuando nacen
Piden el pan lo primero

*Si no nos dais agua
Soberana madre
Moriremos todos
Al rigor del hambre*

La corona de la Virgen
Tiene veinticinco piedras
Veinticinco caños de agua
Para regarnos la tierra

Si no nos dais agua...

¿Quién es aquella Señora
que viene por aquel camino?
La Virgen de los Remedios
Que vie' regando los trigos

Si no nos dais agua...

Dadnos el agua Señora
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni la tierra que pisamos

Si no nos dais agua...

Oh, Virgen de los Remedios
Madre de los patriarcas
Danos el agua, Señora
Para regar nuestras plantas

Si no nos dais agua...

Esposa de San José
Reina de los patriarcas
Danos el agua, Señora
Para regar nuestras plantas

Si no nos dais agua...

Otros estribillos:

*Venid a la Iglesia
Niños inocentes
A pedir a Dios
El agua torrente*

*Venid labradores
Venid a adorar
A esta Madre nuestra
Que es todo bondad*

*Y por nuestras culpas
Y nuestros pecados
Este es el castigo
Que Dios nos ha dado*

Danos el agua, Señora

Fresneda de Cuéllar

Informante: Mari Carmen Martín de la Fuente (75)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Torregutiérrez, 2016)

Transcripción: Juan Delgado



Danos el agua, Señora
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni la tierra que pisamos

Santo Cristo del Perdón

Chatún

Informantes: Rosario (88) y Lucila (81)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Chatún, 2016)

Transcripción: Juan Delgado



A-gua, a-gua te pe - di-mos Aun-que no lo me-rez - ca-mos Que si



por me - re - cer fue - ra Ni la tie - rra que pi - sa - mos

Agua, agua te pedimos
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni la tierra que pisamos

Santo Cristo del Perdón
Ruega por los labradores
Que tienen por esos campos
Derramados sus sudores

Santo Cristo del Perdón / Santo Cristo de la Vía
Muy de veras te lo pido
Que nos granes las cebadas
Los centenos y los trigos

Santo Cristo del Perdón
Tú que bien lo *pues* hacer
Retirar el aire cierzo
Poner nubes y llover

Santo Cristo del Perdón
Ya que nos has dado el agua
Líbranos del aire cierzo
Y también de las heladas

Agua, agua, Virgen pura
Agua, agua, Virgen bella
Que se nos secan los trigos
Las cebadas se nos secan

Dadnos el agua, Señor

Gomezserracín

Informante: Dionisia (86)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Gomezserracín, 2016)

Transcripción: Juan Delgado



Dad-nos el a - gua, Se - ñor Aun-que no lo me-rez - ca-mos



Que si por me - re - cer fue - ra Ni la tie - rra que pi - sa - mos

Dadnos el agua, Señor
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni la tierra que pisamos

Dadnos el agua, Señor
Que bien nos lo puedes dar
Dentro de tu pecho tienes
Una fuente manantial

Dadnos el agua, Señor
Aunque sea gota a gota
Que humildes te lo pedimos
Estas mujeres devotas

Versos a San Isidro:

Oh, Glorioso San Isidro
Mira por los labradores
Que tienen por esos campos
Derramados sus sudores

Vamos al Henar

Gomezserracín

Informante: Dionisia (86)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Gomezserracín, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Ya ve-ni-mos del He - nar — Con mu-chí-si - maa - le - grí - a

Que nos ha di - cho la Vir - gen Que vol - va - mos o - tro dí - a Va - mos al He -

nar — A la fuen - teel Ci - rio A be - ber el a - gua Con el cal - de - ri - llo

Ya venimos del Henar
Con muchísima alegría
Que nos ha dicho la Virgen
Que volvamos otro día

*Vamos al Henar
A la fuente 'el cirio
A beber el agua
Con el calderillo*

Vamos al Henar (2)

Moraleja de Cuéllar

Informante: Gloria (73)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Cuéllar, 2016)

Transcripción: Juan Delgado

Vamos al Henar
A la fuente el cirio
A beber el agua
Con un calderillo

Con un calderillo
Con una caldera
Que viva el Henar
La fuente está llena

Cantemos a nuestra Reina

Cuéllar

Letra de Fr. Andrés de Montalegre y Música de D. Julián García Blanco
(Ibañez Ibáñez, 1955)

CORO

Solemne



Can - te - mos a nues - tra Rei - na — Flor y Vir - gen del He - nar — E - le -



ve - mos o - ra - cio - nes — Con fer - vor an - te su al - tar —

ESTROFAS

Andante



Fa - ti - ga - dos pe - re - gri - nos — Sin el a - gua cris - ta - li - na — De Je -
Al cris - tia - no que a tus plan - tas — Se a - rro - di - lla, ¡Vir - gen pu - ra! — Tú le en -



sús, Fuen - te di - vi - na — No po - de - mos ca - mi - nar — Da - nos,
dul - zas la a - mar - gu - ra — Y tor - nas en bien su mal — Ma - dre



Vir - gen, de e - sa Fuen - te — Da - nos que es - ta - mos se - dien - tos — Mi - ra
de a - mor y de gra - cia — Nues - tra es - pe - ran - za y con - sue - lo — Con - dú -



nues - tros de - sa - lien - tos — Vir - gen San - ta del He - nar —
ce - nos has - ta el cie - lo — Vir - gen San - ta del He - nar —

AL CORO

*Cantemos a nuestra Reina
Flor y Virgen del Henar
Elevemos oraciones
Con fervor ante su altar*

Fatigados peregrinos
Sin el agua cristalina
De Jesús, Fuente divina
No podemos caminar
Danos, Virgen, de esa Fuente
Danos que estamos sedientos
Mira nuestros desalientos
Virgen santa del Henar

Cantemos a nuestra Reina...

Al cristiano que a tus plantas
Se arrodilla, Virgen pura
Tú le endulzas la amargura
Y tornas en bien su mal
Madre de amor y de gracia
Nuestra esperanza y consuelo
Condúcenos hasta el cielo
Virgen santa del Henar

Cantemos a nuestra Reina...

Villancicos al Cristo de Santa Juliana

Navalmanzano

Informante: Anónimo (cedido por el párroco en cinta grabada en 1994)

Documentación: Héctor Guerrero (Navalmanzano, 1994)

Transcripción: Héctor Guerrero (Guerrero, 2000, 72-73)⁴³

Anónimo

De vos es - te - pue - blo, es - pe - ra El re - me - dio y el per - dón —

Y con pu - ra con - tri - ción — Os pi - de la vi - da, e - ter - na —

De vos este pueblo espera
El remedio y el perdón;
Y con pura contrición
Os pide la vida eterna.

No cerreis vuestros oídos
A quien de veras os llama,
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana.

Que eres grande y poderoso,
Señor, todos confesamos
Y nuestros loores cantamos
Con un afecto amoroso:

Y ofreciendo a vuestros pies
Nuestro corazón y alma,
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana.

Criador de Cielos y tierra,
Hijo del Eterno Padre,
Es María nuestra Madre
Donde todo bien se encierra.

Gloria al Espíritu Santo
Porque tal prodigio abraza,
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana.

De pureza sin igual
Al mundo lleno has venido
Porque fuiste concebido
En un seno virginal

⁴³ Reproducción literal de la transcripción musical y el texto tal y como figuran en la fuente señalada.

Villancicos al Cristo de Santa Juliana (2)

Navalmanzano

Informante: María Isabel Sanz (63)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Navalmanzano, 2018)

Transcripción: Juan Delgado⁴⁴

Que e - res gran - de y - po - de - ro - so Se - ñor__ to - dos con - fe -
 sa - mos Y vues - tros loo - res can - ta - mos Con un a - fec - to_a - mo -
 ro - so Y_o - fre - cien - do_a - vues - tros pies Nues - tro__ co - ra - zón y
 al - ma Sed nues - tro_a - li - vio_y con - sue - lo Cris - to de San - ta Ju - lia - na

Que eres grande y poderoso
 Señor, todos confesamos
 Y vuestros loores cantamos
 Con un afecto amoroso
 Y ofreciendo vuestros pies
 Nuestro corazón y alma
*Sed nuestro alivio y consuelo
 Cristo de Santa Juliana.*

Criador de cielos y tierra
 Hijo del eterno Padre
 Es María vuestra Madre
 Donde todo bien se encierra
 Gloria al Espíritu Santo
 Porque tal prodigio abraza
Sed nuestro alivio y consuelo...

De pureza sin igual
 Al mundo lleno has venido
 Porque fuiste concebido
 En un seno virginal
 Y en medio de tantos dotes
 Con que el padre te señala
Sed nuestro alivio y consuelo...

Nacéis pobre y despreciado
 Desconocido y humilde
 El hombre la vida os pide

Y al fin sois crucificado
 Y si por salvar al mundo
 Os visteis de carne humana
Sed nuestro alivio y consuelo...

A los muertos dais contento
 Y hasta el infierno bajáis
 Los muertos resucitáis
 Resucitáis con los muertos
 El cielo, tierra e infierno
 Todo es luz bella y clara
Sed nuestro alivio y consuelo...

A la diestra de Dios Padre
 Por cierto sentado estáis
 Desde donde nos miráis
 Con un semblante agradable
 Júzganos, Señor, piadoso
 Pues somos la misma nada
Sed nuestro alivio y consuelo...

De vos este pueblo espera
 El remedio y el perdón
 Y con pura contrición
 Os pide la vida eterna
 No cerréis vuestros oídos
 A quien de veras os llama
Sed nuestro alivio y consuelo...

⁴⁴ Transcripción del texto elaborada a partir de los documentos parroquiales con los villancicos y despedida al Cristo de Santa Juliana, cuya fotografía aparece recogida en la página 185.

----- [PARA PEDIR AGUA]-----

Soberano Redentor
De todo género humano
Nuestra suerte está en tu mano
Escúchanos gran Señor
Siempre fuisteis protector
De la criatura humana
Sed nuestro alivio y consuelo...

Cristo de Santa Juliana
Te venimos a rogar
Que nos riegues nuestros campos
Que se están secando ya
Aunque nada merecemos
Tu poder todo lo alcanza
Sed nuestro alivio y consuelo...

Cristo de Santa Juliana
Todo lo podéis hacer
Retirar, Señor, los vientos
Hacer nubes y llover
Librar Señor nuestros campos
De vientos y nubes malas
Sed nuestro alivio y consuelo...

El labrador en el campo
El hortelano en su huerta
El obrero en su trabajo
Y el comerciante en su tienda
Todos humildes pedimos
Que nos envíes el agua
Sed nuestro alivio y consuelo...

Por compasión te pedimos
Con humildad te rogamos
Todos en vos esperamos
Que nos reguéis nuestros trigos
Nos perdonéis nuestras culpas
Y nos deis la gloria Santa
Sed nuestro alivio y consuelo...

Con el corazón ardiente
Y lágrimas en los ojos
Niños, ancianos y mozos
Venimos a suplicarte
Que nos conservéis los campos
Y nos deis, luz en las almas
Sed nuestro alivio y consuelo...

Adiós socorro del pobre
Consuelo del afligido
Adiós padre de nosotros
Y de todos estos niños
Míranos todos postrados
Sin acertar a ir en marcha
Sed nuestro alivio y consuelo...

DESPEDIDA AL SANTO CRISTO
(recitado)

Adiós, Adiós casa santa
Adiós Celestial Cordero
Cristo de Santa Juliana
Me despido de tu templo
De ti nunca me despido
Te llevo en el pensamiento
Siempre te tengo presente
Perdóname si te ofendo
Y cuando nuestro Dios quiera
Sacar mi alma de este miserable cuerpo
Te pido que me acompañes
Hasta las puertas del cielo
Y allí puesta de rodillas
Delante del juez supremo
Le pidas que me perdone
Todas mis culpas y yerros
Y por tu misericordia
Nos deje entrar en el cielo
Para gozar de tu gloria AMÉN

13. Prácticas propiciatorias en las comunidades de villa y tierra de Coca y Arévalo

13.1. Introducción a las C.V.T. de Coca y Arévalo: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

En este capítulo nos ocuparemos de una serie de pueblos de la provincia de Segovia que históricamente formaron parte de las comunidades de villa y tierra de Coca y Arévalo. Se trata de un territorio de extensión relativamente pequeña, situado al oeste de la provincia.

La C.V.T. de Coca no era muy extensa, y a ella pertenecían los siguientes municipios y pedanías actuales:

Coca –Villa y Capital de la Comunidad– (y Ciruelos de Coca y Villagonzalo de Coca), Fuente de Santa Cruz, Nava de la Asunción (y Moraleja de Coca), Navas de Oro⁴⁵, Santiuste de San Juan Bautista (y Bernuy de Coca) y Villeguillo.

La C.V.T. de Arévalo, denominada también Universidad de la Tierra de Arévalo, comprendía un territorio relativamente grande, que actualmente se sitúa en su mayor parte en la provincia de Ávila, pero también incluye algunos pueblos de las provincias de Salamanca, Valladolid y Segovia. Estaba dividida en sexmos, pero no es pertinente entrar en el detalle de dicha división en el presente estudio, ya que la división en provincias actual no se corresponde con la división tradicional en sexmos. A la C.V.T. de Arévalo pertenecían los siguientes municipios segovianos:

Aldeanueva del Codonal^{*46}, Aldehuela del Codonal*, Coddorniz, Donhierro, Martín Muñoz de la Dehesa, Martín Muñoz de las Posadas*, Montejo de Arévalo, Rapariegos, San Cristóbal de la Vega, Tolocirio.

Respecto a la demografía de esta zona, se trata de un territorio con una densidad de población bastante alta, en comparación

⁴⁵ Población que pertenecía a dos comunidades de villa y tierra: Coca y Cuéllar. Será tratado en el presente capítulo.

⁴⁶ Nótese que en la enumeración aparecen tres municipios marcados con un asterisco que indica su estatus especial. Dichos municipios pertenecieron al sexmo de Posaderas, que de todos los sexmos de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia, era el único que no agrupaba a aldeas próximas entre sí, sino que se trataba de aldeas alejadas de la capital, que tenían el privilegio de no pagar impuestos, y a cambio prestaban servicio de alojamiento y comida a todos los caballeros de servicio que pasasen por ellos. Dada la proximidad geográfica y cultural de estos tres pueblos con la Comunidad de Villa y Tierra de Arévalo, se ha decidido tratarlos en el presente apartado.

con otras zonas. Actualmente contiene el 6 % de la población total de la provincia, cantidad bastante similar a la de la C.V.T. de Sepúlveda, que comprende un territorio notablemente mayor. Podemos observar en el gráfico de la FIGURA 13.2 cómo ha variado el censo oficial de población desde principios del siglo XX hasta hoy en día.

La región tiene ahora aproximadamente el 80 % de la población que tenía hace un siglo. Cabe destacar que, mientras en la zona de Arévalo todos los pueblos que encontramos tienen menos de 1000 habitantes, en la zona de Coca destacan tres municipios que superan dicha cifra, a saber, Coca, Nava de la Asunción y Navas de Oro. Si examinamos separadamente la evolución del censo de estos tres municipios, y la del resto de municipios agrupados, observamos lo siguiente: mientras que los municipios pequeños, al igual que ocurría en otras partes de la provincia, tienden a la despoblación, los tres municipios mayores de 1000 habitantes tienen una población consolidada o en aumento, como es el caso de Nava de la Asunción, que tiene actualmente más del 50 % de habitantes que a principios del siglo XX.

El hecho de poseer varios núcleos de población importantes dota de singularidad a la C.V.T. de Coca. Esta comunidad, desde que en 1565 accediera al señorío D. Francisco de Toledo y Fonseca (Marugán, Redondo 1991, 67), se caracterizó por constantes conflictos relacionados con el aprovechamiento de los pastos comunales. El emplazamiento de esta comunidad en la Tierra de Pinares, y la característica orografía de la zona, dan cuenta de la abundancia de dichos espacios compartidos, objeto de rencillas entre las distintas poblaciones.

La comarca de tierra de pinares en cuanto a su relieve es una depresión cubierta de arenas muy finas y claras por lo que además de “Tierra de pinares” también se le conoce como “Arenales cuaternarios”. En esta depresión se han ido acumulando arenas y donde no se han asentado los pinares aparecen dunas debido a la movilidad de la arena por el viento. [...] está atravesada por los ríos Cega, Pirón y Eresma, quien se junta con el río Voltoya en Coca [...] creando un paisaje de riberas frondosas (Marugán 2011, 15).

A la larga, los enfrentamientos provocaron una debilitación de la comunidad y el surgimiento de distintos núcleos de poder distintos al de la capital de la comunidad.

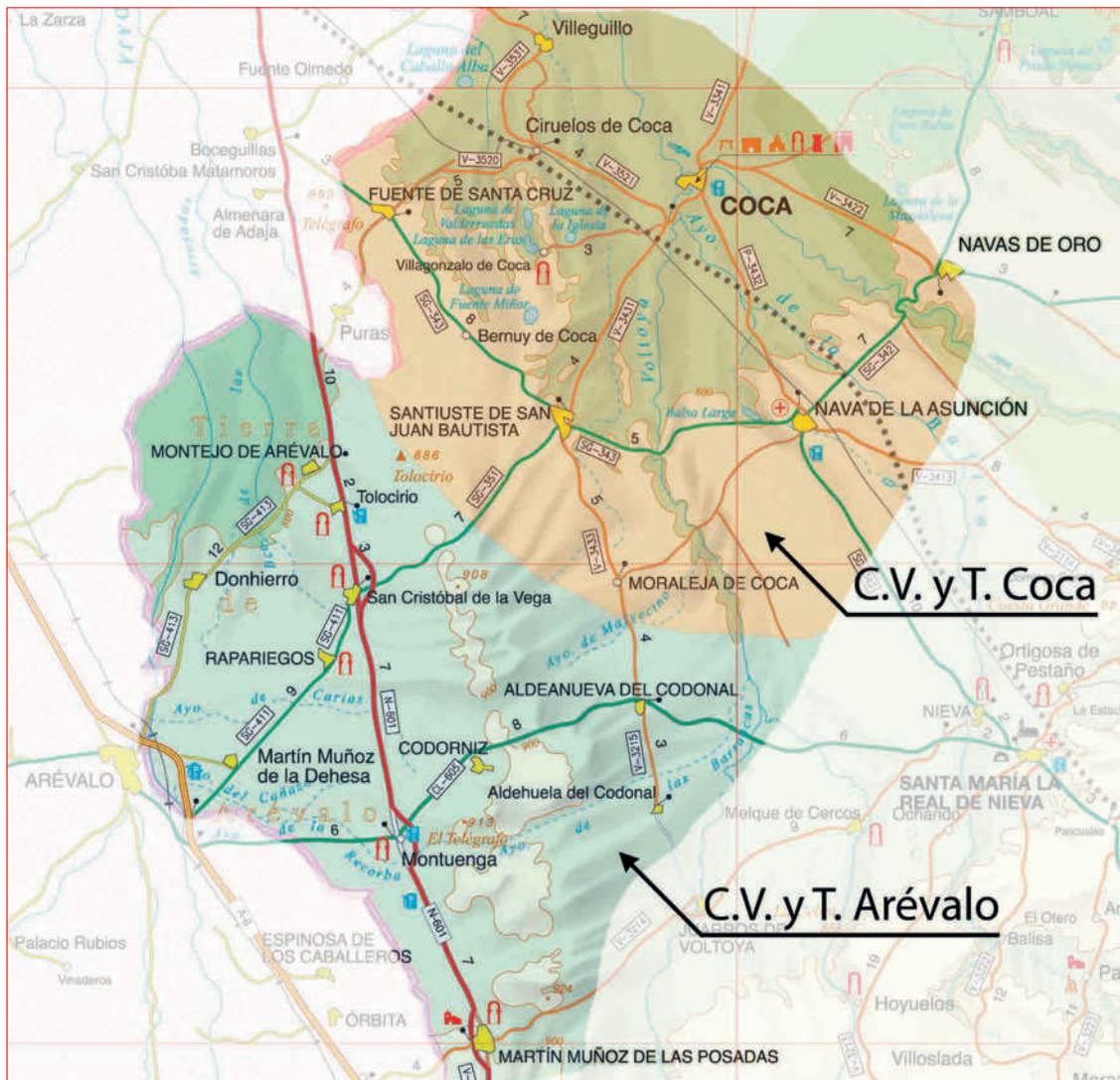


FIGURA 13.1: Delimitación aproximada de la Comunidad de Villa y Tierra de Coca y de la parte de la Comunidad de Villa y Tierra de Arévalo que actualmente pertenece a la provincia de Segovia [Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia]

En los últimos días del mes de Noviembre del año 1773, el rey Carlos III expide desde San Lorenzo del Escorial, una Real Cédula concediendo el Título de Villa a la Nava, agregando a su nombre original, el de “la Asunción”, en honor de la Virgen, su patrona, autorizando a poner en el término, “horca, picota, cuchillo y demás insignias de su jurisdicción” (fragmento de Viteri, H. (1910,): *La Cuadrilla de Nuestra Señora de Neguillán, Coca*; extraído de Marugán 1991, 75).

Las actividades tradicionales de la región eran la agricultura y la ganadería, pero hay que destacar varias actividades complementarias que con el tiempo han cobrado protagonismo: el aprovechamiento de los pinares, por ejemplo, para la extracción de resinas o para la fabricación de muebles de madera, la industria textil, etc. Uno de los factores que han contribuido a un mayor grado de industrialización de esta región, en comparación con el resto de la provincia, ha podido ser su situación en torno a las vías principales de comunicación: la cañada real

atravesaba estas tierras; posteriormente fueron surcadas por una vía ferroviaria, y el tren trajo prosperidad hacia mediados del siglo XX haciendo surgir industria de telas, muebles, vino, etc. Actualmente, la autovía del Noroeste o A-6, y la línea de alta velocidad Segovia-Valladolid atraviesan ambas esta región.

13.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en las C.V.T. de Coca y Arévalo

En las C.V.T. de Coca y Arévalo encontramos referencias habituales relativas a las rogativas oficiales de San Marcos y el triduo de la Ascensión, así como a las festividades de la Cruz de Mayo y el día de San Isidro. Lo que recordaban nuestros informantes locales con respecto a dichas fechas recae en líneas generales sobre los mismos rasgos esenciales que hemos venido comentando a lo largo de los anteriores capítulos. Los vecinos de estas localidades hablaron de las rogativas oficiales como una práctica que se abandonó progresivamente hacia mediados del siglo XX.

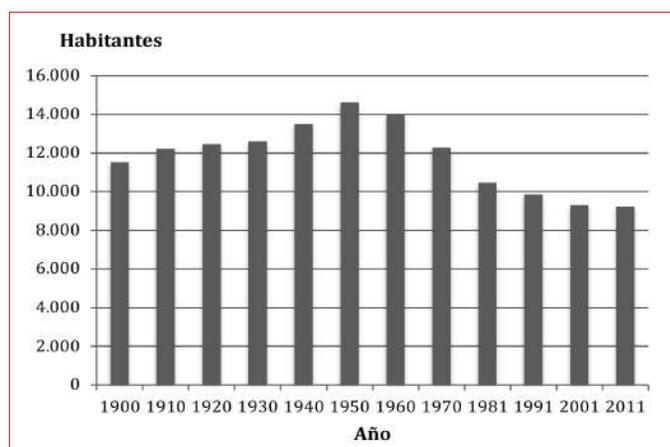


FIGURA 13.2: Censo histórico del área de Coca y Arévalo (Fuente: INE.es)

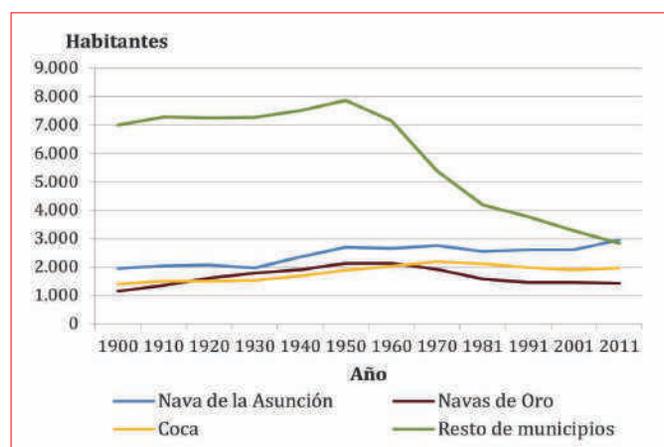


FIGURA 13.3: Evolución del censo histórico de las comunidades de villa y tierra de Coca y Arévalo por municipios de más de 1000 habitantes y resto de municipios (Fuente: INE.es)

Sin embargo, un rasgo a destacar en las referencias que encontramos a las rogativas oficiales en estas dos comunidades es que estas fueron menos precisas que en otras zonas de la provincia. Los vecinos nos hablaron de las rogativas, pero era más frecuente que mezclasen descripciones de unas y otras celebraciones, así como que hablasen solo de recuerdos pintorescos frente a las descripciones detalladas que encontramos en otras zonas en relación con aspectos como los itinerarios o la participación social en las rogativas.

Probablemente, el menor peso de la agricultura frente a la actividad industrial y resinera vinculada a los pinares de la zona haya contribuido en estas comunidades a una mayor difuminación del recuerdo asociado al fenómeno de las rogativas en el imaginario colectivo. Desde luego, nuestra impresión a través de la visita a estas localidades fue la de encontrarnos en un entorno de características ligeramente más urbanas, con pueblos por lo general más grandes y más industrializados.

Sin duda, la actividad económica y la geografía humana de estas comunidades influye en un mayor distanciamiento de una parte de la población con respecto al imaginario de la labranza, así como en un desplazamiento hacia modos más urbanitas.

Tal vez por ello, en Coca, un informante que hizo referencia al dicho de «lunes *Letaina*, martes *Letaina*...», significativamente no hizo uso de la expresión *Letaina*. Tras introducir el chascarrillo como la respuesta que le dio un niño al maestro cuando le preguntó por qué no había ido a la escuela en toda la semana, dijo así:

Lunes rogativa
Martes rogativa
Miércoles rogativa
Jueves coció mi madre
Viernes no quise yo

(Vecino, 73, Coca)

En definitiva, los rasgos urbanitas y las actividades del pinar y la industria conviven en este entorno con el imaginario de la labranza que, aunque más disperso en el entramado social, sigue estando presente a día de hoy.

Así, en localidades como Navas de Oro donde, pese a que últimamente se haya desarrollado más la ganadería, tradicionalmente ha habido más agricultura que ganado, continúa existiendo hoy en día una hermandad de labradores, así como se sigue celebrando la festividad de San Isidro con bendición de campos y romería.

13.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en las C.V.T. de Coca y Arévalo

En la C.V.T. de Coca, al igual que en la de Cuéllar, no nos hablaron en ninguna ocasión de toque de campanas para espantar los nublados. Como de costumbre, refirieron en varias ocasiones a los rezos a santa Bárbara, aunque en una formulación más abreviada que otras anteriores, sin hacer referencia, significativamente, ni al ganado ni a la agricultura. Por ejemplo, en Navas de Oro, nos lo recitaron así:

Santa Bárbara bendita
Que en el cielo estás escrita
Con papel y agua bendita
En el ara de la Cruz
Pater Noster
Amén, Jesús

(Servita, 83, Navas de Oro)

Esta misma formulación breve volvimos a encontrarla en Coca, donde además nos volvieron a mencionar una tradición relacionada con arrojar piedras. En este caso, se trata de coger doce piedras el día de la Ascensión y guardarlas para arrojar una de ellas si se aproximaba una tormenta.

También nos contaron en Coca que había quien ponía lumbre en la puerta, o la vela del Monumento, para espantar las nubes. En Moraleja de Coca volvieron a hacer referencia a esta costumbre de encender la vela del Monumento.

Un vecino de Coca nos contó un chascarrillo relacionado con este tema. Según el relato, una señora de Santiuste de San Juan Bautista que tenía un melonar, viendo que se aproximaba un nublado, comenzó a pedir de manera egoísta que la lluvia



Ermita de la Virgen del Pinarejo (Aldeanueva del Codonal)

cayese solo en su melonar, diciendo: «solo en mi terreno, solo en mi terreno». Sin embargo, cuando vio que lo que comenzaba a caer era piedra, empezó a pedir: «que se reparta, que se reparta (risas)».

Dentro de la C.V.T. de Arévalo, encontramos un relato singular asociado a la protección frente a las tormentas en la localidad de Aldeanueva del Codonal, en torno a la ermita de la Virgen del Pinarejo. En el siguiente epígrafe hablaremos más detalladamente del culto a dicha imagen, así como de la romería que se celebra tradicionalmente en relación con su ermita.

Pero centrémonos ahora en un episodio que nos contó una vecina acerca de la protección que dicha Virgen proporcionó a su abuelo Cipriano frente a una tormenta que amenazaba a su ganado. Según nos contó, se encontraba el pastor con las ovejas recién esquiladas cerca de la ermita cuando vio que se aproximaba una tormenta. Entonces, en lugar de dirigirse al pueblo, abrió de una patada la puerta de la ermita y refugió dentro al ganado. Dos ovejas que quedaron fuera murieron, pero el resto se salvó.

La vecina conservaba una fotocopia de la noticia que una hermana suya había escrito en una publicación local, incluyendo un poema que escribió narrando la historia.

Este hecho ocurrió en Aldeanueva del Codonal, provincia de Segovia, en 1914.

Casualidad o milagro, no lo sé; cada uno opine según su conciencia, sólo les puedo decir, que dos ovejas que quedaron fuera las mató la piedra, como hubiera ocurrido con los pastores y las demás ovejas si la Virgen bendita no hubiera iluminado la mente del pastor para abrir la puerta de la Ermita. Este señor era mi abuelo paterno.

En el pueblo de Aldeanueva
hay una preciosa imagen
que Pinarejo la llaman,
su Ermita está en el pinar
en una hermosa explanada.

Allí acude el pueblo entero
el día de su fiesta
entre alborotos y danzas
no voy a relatar los cánticos
ni siquiera las danzas
sino un milagro que Tú hiciste
querida Virgen Santa

Era un veinte de junio
y cerca de la Ermita
tres pastores cuidaban
y a sus ovejas pastaban;
los tres medio en broma
contentos parlamentaban.

De pronto, el mayor de ellos
que Cipriano se llamaba
y era mi abuelo paterno
les dice a los otros dos:
“una nube se levanta,
la tormenta se prepara”.

Hasta la cuesta el Espino
acercaron las pjaras
pero los truenos y rayos
al cielo resquebrajaban.
Empezó a caer la piedra
que en agua se transformaba.

Llegar al pueblo, imposible
el ganado no paraba,
volvamos a la Ermita
y allí no nos pasará nada.
La puerta estaba cerrada,
pero Tú estabas allí
Virgen Bendita y Santa
que su mente iluminabas
sobre todo al más mayor
que Cipriano se llamaba;
en un impulso de fuerza,
dio a la puerta una patada.

Y en tu Ermita entró el ganado
y pastores en compañía
Ya dentro de la Ermita
los tres pastores honrados
una salve te rezaron.

¡El milagro estaba hecho!
porque dentro de tu Ermita
la vida estaba salvada.
Y Tú Virgen Bendita,
¡qué contenta te encontrabas!
Yo creo que hasta el Niño,
que en tu regazo descansa
te decía muy alegre:
“¡Qué lindas son las ovejas
y el corderito que bala!”

Ya se pasa la tormenta;
las agua ya se calman.
Dos hombres a caballo
a buscaros ya bajaban,
atónitos se quedaron

16 Tu Villa
Nº 114 - Junio de 2005

VERSO Y PROSA

Este hecho ocurrió en Aldeanueva del Coronal, provincia de Segovia, en 1914. Casualidad o milagro, no lo sé, cada uno opine según su conciencia, sólo les puedo decir, que dos ovejas que quedaron fuera las mató la piedra, como hubiera ocurrido con los pastores y las demás ovejas si la Virgen bendita no hubiera iluminado la mente del pastor para abrir la puerta de la Ermita. Este señor era mi abuelo paterno.



que Cipriano se llamaba
y era mi abuelo paterno
les dice a los otros dos:
"una nube se levanta,
la tormenta se prepara"

Hasta la cuesta el Espino
acercaron las piasas
pero los truenos y rayos
al cielo resquebrajaban.
Empezó a caer la piedra
que en agua se transformaba

En el pueblo de Aldeanueva
hay una preciosa imagen
que Pinarejo la llaman,
su Ermita está en el pinar
en una hermosa explanada.

Allí acude el pueblo entero
el día de su fiesta
entre alborotos y danzas
no voy a relatar los cánticos
ni siquiera las danzas
sino un milagro que Tú hiciste
querida Virgen Santa

Era un veinte de junio
y cerca de la Ermita
tres pastores cuidaban
y a sus ovejas pastaban,
los tres medio en broma
contentos parlamentaban.

De pronto, el mayor de ellos

Llegar al pueblo, imposible
el ganado no paraba,
volvamos a la Ermita
y allí no nos pasará nada
La puerta estaba cerrada,
pero Tú estabas allí
Virgen Bendita y Santa
que su mente iluminabas
sobre todo al más mayor
que Cipriano se llamaba:
en un impulso de fuerza,
dio a la puerta una patada.

Y en tu Ermita entró el ganado
y pastores en compañía.
Ya dentro de la Ermita
los tres pastores honrados
una salve te rezaron.

El milagro estaba hecho!
porque dentro de tu Ermita

la vida estaba salvada
Y Tú Virgen Bendita,
¡que contenta te encontrabas!
Yo creo que hasta el Niño,
que en tu regazo descansa
te decía muy alegre:
"¡Qué lindas son las ovejas
y el corderito que bala!"

Ya se pasa la tormenta,
las aguas ya se calman.
Dos hombres a caballo
a buscarlos ya bajaban,
atónitos se quedaron
cuando presenciaron la hazaña.

Pero no nos equivoquemos:
no es hazaña sino milagro,
que sepan los cristianos
que la Virgen del Pinarejo
que con su bondad divina
salvó a los tres pastores
y también a su ganado,
en peligro se encontraban.

Por eso quiero decirlos
que el día de San Segundo
cuando el pueblo la suba,
que nos les pese sus andas
y recuerden al pastor
que Cipriano se llamaba.

Isabel Pascual (13/5/05)

CASA RURAL
«ESTACIO»
Somos los Pastores Muñeros

Carburantes Reques S.L.
EL COMBUSTIBLE MÁS ECONÓMICO
Distribuidor oficial de CAMPSA

Publicación local (Aldeanueva del Codonal)

cuando presenciaron la hazaña.

Pero no nos equivoquemos: no es hazaña sino milagro, que sepan los cristianos que la Virgen del Pinarejo que con su bondad divina salvó a los tres pastores y también a su ganado, en peligro se encontraban.

Por eso quiero decirlos que el día de San Segundo cuando el pueblo la suba, que no les pese sus andas y recuerden al pastor que Cipriano se llamaba.

(Isabel Pascual, 13/05/05, revista *Tu Villa*, n.º 114, junio de 2005)

Lo relevante de este relato en nuestro contexto es el modo en que la nieta del pastor sugiere la naturaleza milagrosa y la intervención protectora de la Virgen en el marco del relato. Nos cuenta que fue su abuelo quien abrió la puerta de una patada, pero añade que lo hizo gracias a que «la Virgen bendita iluminó su mente». Así mismo, la ermita se presenta en el relato como un espacio simbólico de la protección divina a través del relato de la muerte de las ovejas que quedaron fuera de la ermita. En

este sentido y de manera sugerida, al más puro estilo de las parábolas bíblicas, la pérdida de las «ovejas descarriadas» frente a la salvación del rebaño y los pastores que se acogieron a la protección del templo de la Virgen, amplía el marco de protección del edificio desde su terrenal dimensión física a un marco de protección espiritual desde el punto de vista de las narrativas cristianas.

13.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en las C.V.T. de Coca y Arévalo

Aparte de las rogativas oficiales, en algunas de las localidades que visitamos en la C.V.T. de Coca encontramos prácticas propiciatorias específicas para ocasiones de necesidad de lluvias. Pero, al igual que con las rogativas oficiales, el recuerdo de estas prácticas se encontraba más difuminado que en otras zonas de la provincia.

Por ejemplo, en Santiuste de San Juan Bautista, una informante de 90 años nos contó que, en ocasiones de necesidad de lluvias, la generación de su madre sacaba en rogativa al Cristo de la Capilla, por el que profesaban una gran devoción. Sin embargo, nuestra informante no recuerda haberlo vivido, lo cual implicaría que esta práctica habría desaparecido en torno a los años veinte del siglo XX. En relación con ello, recordaba unos versos que le cantaba su madre. Trató de reproducirlos, pero no recordaba bien la melodía completa, a pesar de lo cual pudimos identificar con claridad determinadas características estructurales que serán referidas en su momento. La referencia aparece transcrita en la página 215 bajo el título *Al Cristo de la Capilla* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.C.C. Santiuste*.

El recuerdo más completo que encontramos en la comunidad lo hallamos en Moraleja de Coca, donde nuestros informantes nos hablaron de la celebración de novenarios y rogativas especiales para pedir agua al Cristo de las Cinco Llagas. Además, recordaban que en tales ocasiones se cantaba una canción a dicha imagen. Uno de los vecinos la recordaba y nos cantó un par de coplas. La referencia aparece transcrita en la página 215 bajo el título *Cristo de las Cinco Llagas* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *C.C.LL. Moraleja Coca*. Si bien el texto es similar al de muchas otras referencias relativas a cantos de temática propiciatoria presentadas anteriormente, la melodía de esta referencia es verdaderamente especial. Nuestros informantes expresaron que había más letras, pero que no las recordaban.

Estas dos referencias documentadas son el reflejo de las prácticas que, en un pasado tal vez más difuminado que en otras zonas de Segovia, hubo en la C.V.T. de Coca. Como muestra de un tiempo en que este tipo de prácticas ocupaban el imaginario colectivo, obsérvese lo que recogía el siguiente texto publicado de *El Adelantado de Segovia* en el año 1921 en relación con la imagen del Santísimo Cristo de la Columna, que hasta los años sesenta del siglo XX se hallaba en la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Coca⁴⁷:

⁴⁷ Desde el año 1971 la talla se encuentra en el Museo Frederic Marès de Barcelona, tras una serie de avatares históricos relacionados con la desaparición de la talla, ocurrida a raíz de las obras de restauración de la iglesia de Santa María la Mayor, y su posterior aparición en Valladolid, donde fue adquirida por el citado museo.

Siempre ha tenido esta religiosa villa una devoción especial al Santo Cristo de la Columna que se venera en esta Iglesia parroquial, pero este año, con motivo de la pertinaz sequía, por iniciativa de nuestro celoso e infatigable cura ecónomo señor de Frutos, se han dedicado extraordinarios cultos a tan milagroso Cristo.

Todos los días del novenario se ha visto el grandioso templo casi lleno de fieles. Llegó por fin el día señalado, primero de Pascua de Pentecostés y en dicha festividad, nuestro virtuoso e ilustrado ecónomo, pronunció al llegar al ofertorio un hermoso discurso lleno de unción, haciendo la apología del Santísimo Cristo de la Columna, cautivando la atención del auditorio.

Por la tarde, se verificó la procesión con la verdadera imagen, que hacía aproximadamente veinte años que no se había sacado de su trono, recorriendo los prados más agotados.

El paso de la procesión y el entusiasmo de los devotos aumentaba al disputarse el honor de llevar la sagrada imagen, pues no ignoran por haberlo oído a sus antepasados, los muchos beneficios conseguidos en épocas calamitosas.

Antes de llegar la procesión al pueblo, ya se lució la lluvia benéfica, por lo que agradecidos a tan singular merced, hicieron todos votos de dedicarle todos los años estos cultos.

[*El Adelantado de Segovia*, 24-05-1921. Número 5828, en Sanz Rodríguez, 2013, 167-168]

Pasando a la C.V.T. de Arévalo, encontramos un caso etnográfico singular en torno a Aldeanueva del Codonal y la ermita del Pinarejo, de la que hablamos en el epígrafe anterior al contar la historia de Cipriano, el pastor. La devoción local por la Virgen del Pinarejo es evidente y se manifiesta en la extraordinaria proliferación de cantos y versos a la Virgen desarrollada en el marco de dicha localidad.

En nuestra visita a Aldeanueva del Codonal, tuvimos la fortuna de conocer a una vecina que, junto con su familia, nos habló de las tradiciones locales y nos cantó un amplio conjunto de cantos a la Virgen del Pinarejo. Nos mostró, además, un cuaderno editado por los vecinos en el que entre unos y otros han recopilado y mecanografiado una gran cantidad de textos relativos a Aldeanueva y la Virgen del Pinarejo.

Uno de los textos que contenía dicho cuaderno corresponde a un himno a la Virgen del Pinarejo que, unos años atrás, Héctor Guerrero había documentado en su libro de himnos (Guerrero, 2000). La transcripción de Guerrero aparece reproducida en la página 216 bajo el título *Himno a la Virgen del Pinarejo* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *H.V.P. Aldeanueva*. De hecho, nuestra informante hizo alusión a la visita de Héctor Guerrero y recordó que este grabó al coro en la iglesia parroquial cantando el himno, tal y como se indica en su libro.

Pedimos a nuestra informante que nos cantase dicho himno. La referencia aparece transcrita en la página 217 bajo el título

Himno a la Virgen del Pinarejo (2) y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *H.V.P.(2) Aldeanueva*. Como se verá más adelante, existen ligeras diferencias entre la melodía de la transcripción de Héctor Guerrero y la que documentamos nosotros.

El texto del himno no es de temática propiciatoria, sino de devoción y alabanza a la imagen de la Virgen. Sin embargo, como se verá en su momento, el trazado melódico de nuestra referencia tiene puntos en común con otras referencias documentadas en la misma localidad que serán presentadas a continuación y que sí corresponden a cantos de temática propiciatoria.

La tradición establece que el día de San Segundo, el 2 de mayo, la Virgen es sacada de la ermita del Pinarejo y llevada a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Aldeanueva del Codonal. Desde entonces permanece allí hasta el día de la romería de la ermita del Pinarejo, que se celebra el tercer día de la Pascua de Pentecostés. Al regirse por el calendario litúrgico, dicha celebración se produce unos años en mayo y otros en junio, pasando la imagen de la Virgen en cada ocasión un número mayor o menor de días en la iglesia de Aldeanueva. Todo ello aparece recogido en el cuaderno editado por los vecinos.

Ya se hace de noche. Muchos han merendado en el pinar, otros lo harán en sus casas. Es la hora de regresar y cada familia o persona lo hace por sus medios.

Se regresa, se acabó la romería, en el pueblo sigue la fiesta con una gran velada.

Esta fiesta antiguamente se celebraba el tercer día de la Pascua y Pentecostés, hoy en día es el primer domingo después de esta fecha. Está sujeta a variaciones según el año litúrgico, pudiendo celebrarse en mayo o en junio.

Al día siguiente hay otra misa en la ermita, oficiada por el sacerdote de parroquia y cantada por el coro de nuestro pueblo.

A partir de esta fecha la Virgen se queda en su ermita hasta el día de San Segundo.

Aunque estás aquí en tu ermita
No creas que te olvidamos
Tus hijos los de Aldeanueva
Contigo nos consolamos

[Texto editado por los vecinos de Aldeanueva del Codonal en cuaderno recopilatorio]

En otro punto, se explica la tradición de realizar un novenario previo a la romería del Pinarejo en la iglesia de Aldeanueva.

A la fiesta en honor de la Virgen del Pinarejo, la precede el Novenario.

Como su propio nombre indica, son nueve novenas dedicadas a la Virgen.

Se celebra la misa por la noche para que pueda acudir todo el vecindario; acabada esta se canta por el

coro parroquial las canciones tradicionales acompañadas en el estribillo por los más devotos.

Seguidamente se cantan las coplas, que en forma de piropos, súplicas y peticiones se hacen a la Virgen.

Algunas de estas son:

Acepta Madre este Don
Que te ofrezco de cariño
y guárdame como a un niño
cerca de tu corazón

(Texto editado por los vecinos de Aldeanueva del Codonal en cuaderno recopilatorio)

Las coplas a las que alude este fragmento son versos que los vecinos cantan a la Virgen, uno tras otro, a modo de, como dice el texto, «piropos, súplicas y peticiones». Muchos de ellos son de factura reciente e individual. De hecho, nuestra informante nos contó que ella los compone frecuentemente en su casa y, según le «vienen a la cabeza», los apunta en cualquier pequeño trozo de papel que tenga a mano. Como se verá más adelante, con una estructura habitual de copla octosilábica, la estructura de la rima más frecuente en este tipo de versos es [8- 8a 8- 8a], aunque hay excepciones como la de la copla anterior, de estructura [8- 8a 8a 8-].

Nuestra informante nos cantó una gran cantidad de coplas a la Virgen, algunas de las cuales aparecían recogidas en el cuaderno editado por los vecinos –bajo el epígrafe de «cánticos populares»– y otras no. La referencia aparece transcrita en la página 219 bajo el título *Coplas a la Virgen del Pinarejo* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *C.V.P. Aldeanueva*. Nuestra informante nos contó que muchas de las coplas eran de creación propia, si bien otras eran de otros vecinos y algunas de ellas eran «antiguas», refiriéndose a fórmulas de contenido habituales del tipo:

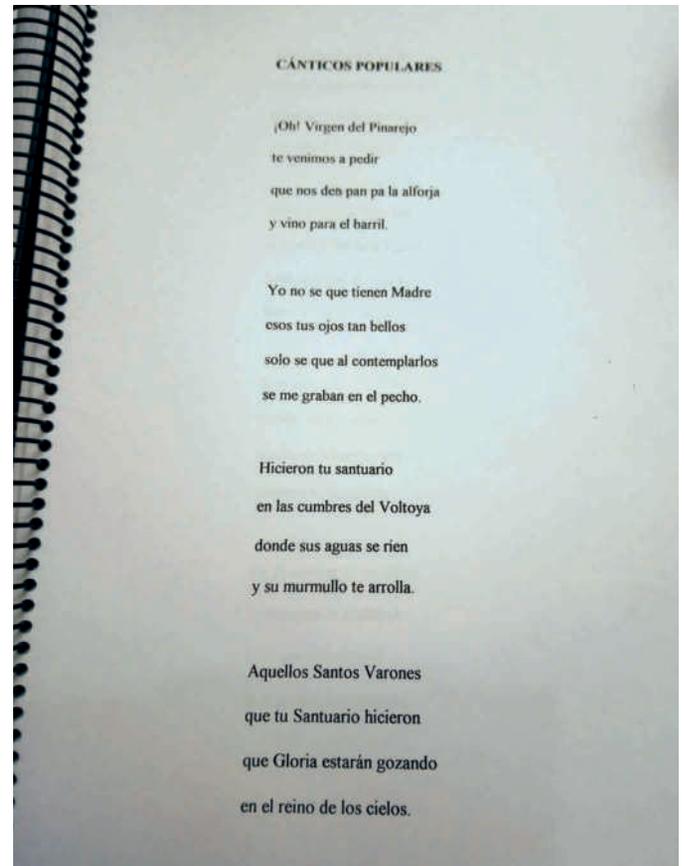
Danos el agua, Señora
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni la tierra que pisamos

(*C.V.P. Aldeanueva*)

También nos contó que ella aprendió muchas de estas coplas, así como la manera de cantarlas, de su madre, que las cantaba en casa. Esto se debe a que durante mucho tiempo estuvo establecido que durante el novenario de la Virgen en la iglesia solo podían cantar los hombres, de modo que las mujeres lo hacían en casa.

Como se verá más adelante, muchas de estas coplas aluden a elementos del imaginario y la estructura de la práctica tradicional. Sin embargo, algunas como la anterior hacen mención específica a la petición de agua en casos de necesidad.

En relación con ello, nuestros informantes nos hablaron de que en ocasiones se había traído a la Virgen en rogativa hasta Aldeanueva con el fin de pedir agua. No lo contaban como algo muy frecuente, pero uno de nuestros informantes, un varón nacido en 1985, recordaba haberlo vivido un año en el mes de marzo.



Cuaderno elaborado por los vecinos que recoge, entre otras cosas, las coplas a la Virgen del Pinarejo, el himno del Pinarejo y la explicación de la novena dedicada a la Virgen del Pinarejo (Aldeanueva del Codonal)

Esta dimensión propiciatoria del culto a la Virgen del Pinarejo se refleja también en otro himno a la Virgen que nos cantó nuestra informante, diferente al recogido por Héctor Guerrero, que en su segunda estrofa habla de prácticas propiciatorias frente a la sequía. La referencia aparece transcrita en la página 218 bajo el título *Himno del Pinarejo*, junto con la reproducción del texto del himno tal y como aparece recogido en el cuaderno recopilatorio publicado por los vecinos y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *H.P. Aldeanueva*. Con respecto a la transcripción de esta referencia, cabe destacar que en el canto de nuestra informante la subdivisión rítmica fue relativamente inestable. Hemos optado por emplear una subdivisión binaria por ser la subdivisión más generalizadamente reconocible en su canto. No obstante, por ejemplo en el primer inciso, la recreación expresiva de la informante, que comenzó cantando en un *tempo* inicial relativamente flexible y más lento que el *tempo* general del resto de su canto, derivó en el empleo de una subdivisión que, en relación con el esquema binario sobre el que más adelante se estabiliza su canto, se aproxima temporalmente a la subdivisión ternaria.

Tanto la referencia *C.V.P. Aldeanueva* como *H.P. Aldeanueva* reflejan, por tanto, que la dimensión propiciatoria forma una parte importante del entramado cultural tejido en torno al culto a la Virgen del Pinarejo profesado tradicionalmente por los vecinos de Aldeanueva del Codonal.

13.5. Transcripciones de referencias documentadas en las C.V.T. de Coca y Arévalo

- Al Cristo de la Capilla – Santiuste de San Juan Bautista (página 215)
 - Informante: Pilar Zamarrón (90)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Santiuste de San Juan Bautista, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Cristo de las Cinco Llagas – Moraleja de Coca (página 215)
 - Informante: Pepe Conde (75)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Coca, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Himno a la Virgen del Pinarejo – Aldeanueva del Codonal (página 216)
 - Informante: Anónimo («tomado en la Iglesia Parroquial en 1994»)
 - Documentación: Héctor Guerrero (Aldeanueva del Codonal, 1994)
 - Transcripción: Héctor Guerrero
 - Fuente: Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia (Guerrero, 2000, 32-33)
- Himno a la Virgen del Pinarejo (2) – Aldeanueva del Codonal (página 217)
 - Informante: Tere (72)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Aldeanueva del Codonal, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Himno del Pinarejo – Aldeanueva del Codonal (página 218)
 - Informante: Tere (72)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Aldeanueva del Codonal, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Coplas a la Virgen del Pinarejo – Aldeanueva del Codonal (página 219)
 - Informante: Tere (72)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Aldeanueva del Codonal, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado

Al Cristo de la Capilla

Santiuste de San Juan Bautista

Informante: Pilar Zamarrón (90)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Santiuste de San Juan Bautista, 2018)

Transcripción: Juan Delgado

Al Cristo de la Capilla
Le venimos a pedir
Que nos de agua pa los trigos
Y vino para el barril

La corona de la Virgen
Tiene cuatrocientas perlas
Por ellas derrama el agua
Para regar nuestras tierras

*Cristo bendito
Rey soberano
Danos el agua
Levanta tu mano*

Cristo bendito...

Cristo de las Cinco Llagas

Moraleja de Coca

Informante: Pepe Conde (75)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Moraleja de Coca, 2018)

Transcripción: Juan Delgado

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff has the lyrics 'Cris-to de las cin-co lla-gas Tú que tie-nes el po-der'. The second staff has the lyrics 'Qui-ta el can-da-do a las nu-bes Qui-ta el can-da-do a las nu-bes'. The third staff has the lyrics 'Pa-ra que em-pie-ce a llo-ver'. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and a sharp sign in the second staff.

Cristo de las Cinco Llagas
Tú que tienes el poder
Quita el candado a las nubes
Para que empiece a llover

Danos el agua, Señor
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni la tierra que pisamos

Himno a la Virgen del Pinarejo

Aldeanueva del Codonal

Informante: Anónimo («tomado en la Iglesia Parroquial en 1994»)

Documentación: Héctor Guerrero (Aldeanueva del Codonal, 1994)

Transcripción: Héctor Guerrero (Guerrero, 2000, 32-33)⁴⁸

♩ = 80



Anónimo

Vi-va la Vir - gen del Pi - na - re - jo Que jun - to, al

ri - o tie - ne su al - tar Y rei - na

siem - pre triun - fa - te en Cris - to En Al - dea -

nue - va del Co - do - nal Y rei - na

siem - pre triun - fan - te en Cris - to En Al - dea -

nue - va del Co - do - nal Siem - pre se

a Coda * Coda

* a la  Estrofas y Coda

Estribillo

Viva la Virgen del Pinarejo
que junto al río tiene su altar
y reina siempre triunfante Cristo
en Aldeanueva del Codonal (bis)

Siempre seremos tus fieles hijos
y nuestra abogada siempre serás
y con tu ayuda
perpetua siempre
derrotaremos a Satanás

Estribillo

Viva la Virgen...

⁴⁸ Reproducción literal de la transcripción musical y el texto tal y como figuran en la fuente señalada.

Himno a la Virgen del Pinarejo (2)

Aldeanueva del Codonal

Informante: Tere (72)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Aldeanueva del Codonal, 2018)

Transcripción: Juan Delgado

Vi - va la Vir - gen del Pi - na - re - jo

Que jun - to al rí - o tie - ne su al - tar

Y rei - ne siem - pre triun - fa - te Cris - to

En Al - dea - nue - va del Co - do - nal

Y rei - ne siem - pre triun - fan - te Cris - to

En Al - dea - nue - va del Co - do - nal

*Viva la Virgen del Pinarejo
Que junto al río tiene su altar
Y reine siempre triunfante Cristo
En Aldeanueva del Codonal*

Siempre seremos tus fieles hijos
Nuestra abogada siempre serás
Y con tu ayuda perpetua siempre
Derrotaremos a Satanás

Viva la Virgen del Pinarejo...

Himno del Pinarejo Aldeanueva del Codonal

Informante: Tere (72)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Aldeanueva del Codonal, 2018)

Transcripción: Juan Delgado⁴⁹

Vir - gen del Pi - na - re - jo Rei - na de to - dos nues - tros a -
mo-res A - quí te tra - en tus hi - jos O - fren - das pu - ras de
sus fer - vo - res O - fren - das pu - ras de sus fer - vo - res En
dí - a ven - tu - ro - so Pa - tro - na nues - tra Te e - li - gio el cie - lo Y a
tra - vés de los si - glos La glo - ria fuís - te De a - quí es - te sue - lo Por
e - so te a - cla - ma - mos Vir - gen ben - di - ta Los de tu pue - blo Y aun -
que ru - ja el in - fier - no Se - rás pa - tro - na De to - dos e - llos

Virgen del Pinarejo
Centro de todos nuestros amores
Aquí te traen tus hijos
Ofrendas puras de sus fervores

En día venturoso
Patrona nuestra te eligió el cielo
Y a través de los siglos

La gloria fuiste de aquí este suelo
Por eso te aclamamos
Virgen bendita, los de tu pueblo
Y aunque ruja el infierno
Será patrona de todos ellos

Virgen del Pinarejo...

⁴⁹ Transcripción del texto elaborada a partir del cuaderno confeccionado por los vecinos cuya fotografía aparece recogida en la página 213.

Cuando triste sequía
Causa en el campo vagos temores
A tus plantas acuden
Con fe cristiana los labradores
Y tú Virgen bendita
Tan compasiva secas su llanto
Enviando la lluvia
Que fertiliza los yermos campos

Virgen del Pinarejo...

Entre lindos pinares
Bella y radiante te apareciste
Y llena de ternura
Madre querida me sonreíste
Vivir bajo tu manto

Será mi dicha, será mi anhelo
Vivir bajo tu manto
Para contigo volar al cielo

Virgen del Pinarejo...

Cuando sienten tus hijos
Las desventuras en sus hogares
Anhelantes acuden
Con sus ofrendas a tus altares
Y llenos de ternura
Madre amorosa con fe ardiente
Tornan siempre gozosos
Desde tu ermita bella y radiante

Virgen del Pinarejo...

Coplas a la Virgen del Pinarejo

Aldeanueva del Codonal

Informante: *Tere* (72)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Aldeanueva del Codonal, 2018)

Transcripción: Juan Delgado⁵⁰

Da - nos el a - gua Se - ño - nos - ra

Aun - que no lo me - rez - ca - mos

Que si por me - re - cer fue - ra

Ni la tie - rra que pi - sa - mos

Ni la tie - rra que pi - sa - mos

⁵⁰ Transcripción del texto elaborada a partir del cuaderno confeccionado por los vecinos cuya fotografía aparece recogida en la página 213.

¡Oh! Virgen del Pinarejo
Te venimos a pedir
Que nos den pan *pa* la alforja
Y vino para el barril

Eres consuelo del triste
Auxilio del labrador
Madre de Misericordia
Échanos tu bendición

Danos el agua, Señora
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni la tierra que pisamos

Las gracias te vengo a dar /
Gracias te damos, Señora
Porque las has dado el agua
A esas plantas tan sedientas
Que con ansia lo esperaban

Ahí canta el labrador
Cuando trabajan sus campos
Y mirando al cielo pide
Que pueda recolectarlo

Somos gente campesina
De este rincón de Castilla
Venimos del cereal
De los ganados y viñas

Te presentamos, Señora
Nuestro trabajo y sudores
Bien sabes lo que te quieren
Los humildes labradores

El día de San Segundo
Vienes al pueblo María
La gente sale a tu encuentro
A darte la bienvenida

Aquellos santos varones
Que tu santuario hicieron
Qué gloria estarán gozando
En el reino de los cielos

Hicieron tu santuario
En las cumbres del Voltoya
Donde las aguas se ríen
Y su murmullo te arrolla

Tu mirada desde el cielo
Nos abraza el corazón
Con un abrazo de madre
Nos envuelves en tu amor

Eres fuente de esperanza
Manantial inagotable
Qué bondadosa nos das
Con el amor de una madre

Ese rostro tan hermoso
Hoy contemplo con ternura
Esa sonrisa tan dulce
Y esa mirada tan pura

Tus ojos son dos luceros
Que alumbran el firmamento
Y tu tus manos son palomas
Que expresan paz y consuelo

Tu estancia en el pueblo es
Un bálsamo de alegría
Nos ayuda a caminar
Más alegres cada día

Los pajarillos del campo
Se posan entre pinares
Para alegrar con sus trinos
A esta encantadora imagen

Otra vez aquí nos tienes
Postrados ante tu altar
Es bonito y dulce, Madre
El poderte saludar

Yo no sé qué tienen, Madre
Esos tus ojos tan bellos
Sólo sé que al contemplarlos
Se me graban en el pecho

¡Oh! Virgen del Pinarejo
Qué acompañadita estás
Tienes a un lado San Frutos
Y al otro San Nicolás

Sobre este Pilar Bendito
Que es el Pilar de la Patria
Tiene su trono la Virgen
Reina y Señora de España

En Ti esperaron los niños
Los jóvenes te idolatran
Y los ancianos María
En ti ponen la esperanza

Tú eres estrella de mar
Refugio de pecadores
A tus plantas de rodillas
Yo te pido mil perdones

Eres la Reina de España
Y Patrona de este pueblo
Los fieles te dan las gracias
Por ser tan buena con ellos

Unos tienen sus recuerdos
Otros tienen alegrías
Pero todos te esperamos
Con gran cariño, María

¡Oh! Virgen del Pinarejo
Madre del precioso mar
Que navegas en los barcos
Y calmas la tempestad

Hicieron tu Santuario
En un hermoso pinar
Donde los pájaros cantan
Y te alaban sin cesar

¡Oh! Virgen del Pinarejo
 ¡Oh! Relumbrante Señora
 Que brillas más que un lucero
 Al aparecer la Aurora

Tú eres la imagen más pura
 Eres la imagen más bella
 Eres el faro que alumbra
 A todos los de Aldeanueva

Como herida la paloma
 Busca errante el blando nido
 A tu pecho va a llorar
 El corazón dolorido

Con humildes labradores
 Y de rodillas postrados
 Ante tu Divino Hijo
 Su caridad imploramos

Eres linda y morenita
 Eres mi noche y mi día
 Y el pueblo con ilusión
 Va a hacerte tu romería

¡Oh! Virgen del Pinarejo
 Qué acompañadita estás
 Entre ríos y pinares
 Y cada lado un rosál

Nardos parecen tus manos
 Tu sonrisa celestial
 Son rojos tus frescos labios
 Como la flor del rosál

En la iglesia tus novenos
 Y en tu ermita romería
 Allí todos nos reunimos
 Con la mayor alegría

Me gusta estar en el campo
 Cuando nace el nuevo día
 Y cantar muchas canciones
 A mi Virgen preferida

Cuando yo era pequeñito
 Me enseñaron a cantarte
 ¡Oh! Virgen del Pinarejo
 Yo nunca podré olvidarte

Al entrar en esta iglesia
 Una paloma cantó
 Alabanzas a la Virgen
 Y ahora se las canto yo.

El que nace en este pueblo
 Aunque muy lejos se marche
 Siempre llevará en su pecho
 El recuerdo de tu imagen

En tu ermita en el pinar
 Estás, ¡oh!, Virgen morena
 Todo el año allí esperando
 A los devotos que llegan

Van cargados de emociones
 A contarte sus pesares
 Te piden por su familia
 Y te rezan una Salve

Camino nuestra Señora
 Te acompaña este tu pueblo
 Y el aroma del pinar
 Va acariciando tu pelo

En tu ermita nos juntamos
 A rendirte un homenaje
 Allí te damos la gracias
 Por todo lo que nos haces

14. Prácticas propiciatorias en la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia y en el señorío episcopal de Segovia

14.1. Introducción a la C.C.T. de Segovia y al señorío episcopal de Segovia: aspectos geográficos, demográficos y ecológicos

En este capítulo nos ocuparemos de una serie de pueblos de la provincia de Segovia que históricamente formaron parte de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia y el señorío episcopal de Segovia⁵¹. La composición de dicha comunidad ha ido cambiando con el paso del tiempo pero, siguiendo a González Herrero (1998), consideraremos que, aparte de la ciudad y sus barrios, los pueblos que la componían estaban agrupados en diez sexmos. El territorio de alguno de esos sexmos (Lozoya y Casarrubios) se ubica actualmente en la provincia de Madrid en su totalidad, por lo que no serán tratados en este estudio. Además, el sexmo de Posaderas estaba formado por pueblos diseminados por toda la provincia, algunos de los cuales han sido ya tratados, por proximidad, en los capítulos correspondientes a otras comunidades. El resto de pueblos correspondientes al sexmo de Posaderas serán tratados en el presente epígrafe junto con los pueblos más cercanos a ellos. El territorio que será analizado está representado en la FIGURA 14.1. A dicho territorio pertenecen los siguientes municipios y pedanías actuales, agrupados según los sexmos históricos:

- Segovia y sus barrios
Segovia, San Cristóbal, La Lastrilla, Zamarramala
- Sexmo del Espinar
El Espinar (La Estación de El Espinar, San Rafael, Los Ángeles de San Rafael, Gudillos, Prados)
- Sexmo de San Martín
Ituero y Lama, Labajos, Lastras del Pozo, Monterrubio,

⁵¹ A lo largo de la historia diferentes poblaciones que actualmente se encuentran ubicadas en la provincia de Segovia han pertenecido, durante periodos de tiempo más o menos extensos, al obispado de Segovia. Algunas de estas poblaciones han sido tratadas anteriormente al hablar de las distintas comunidades de villa y tierra en las que estaban enmarcadas y a las que, en la mayoría de los casos, pertenecieron en otros momentos de la historia. Sin embargo, hay una serie de localidades situadas todas ellas en torno a Turégano, cuyo estatus como parte del señorío episcopal merece una consideración explícita. Es por esta razón que se ha decidido agruparlas y tratarlas como un conjunto en el presente capítulo. Es a estas localidades a las que nos referiremos al hablar del señorío episcopal de Segovia, pero no debe perderse de vista que hubo otras poblaciones que también pertenecieron a dicha entidad en algún momento de la historia.

- Muñopedro, Navas de San Antonio, Otero de Herreros, Vegas de Matute, Villacastín, Zarzuela del Monte
- Sexmo de Trinidad
Bercial, Juarros de Voltoya, Marazoleja, Marazuela, Marugán, Melque de Cercos, Sangarcía (y Etreros), Santa María la Real de Nieva (y Hoyuelos, Jemenuño, Laguna Rodrigo, Ochando, Paradinas, Santovenia, Villoslada)
- Sexmo de Santa Eulalia
Añe, Armuña (y Carbonero de Ahusín), Bernardos, Domingo García⁵², Hontanares de Eresma, Los Huertos, Migueláñez, Nieva, Ortigosa de Pestaño, Yanguas de Eresma, (Aragoneses, Balisa, Miguel Ibáñez, Pinilla Ambroz, Pascuales, Tabladillo –pedanías de Santa María la Real de Nieva–)
- Sexmo de San Millán
Abades, Anaya, Garcillán, Juarros de Riomoros, La Losa, Martín Miguel, Navas de Riofrío, Ortigosa del Monte, Palazuelos de Eresma, San Ildefonso o La Granja, Valdeprados, Valverde del Majano, (Fuentemilanos, Madrona, Hontoria, Revenga, Torredondo –pedanías de Segovia–)
- Sexmo de Cabezas
Aldea Real, Bernuy de Porreros, Cantimpalos, Cabañas de Polendos (y Mata de Quintanar), Carbonero el Mayor, Encinillas, Escalona del Prado, Escobar de Polendos (y Pinillos de Polendos, Villovela de Pirón, Parral de Villovela), Escarabajosa de Cabezas, Mozoncillo, Pinarnegri-llo, Roda de Eresma, Sauquillo de Cabezas, Tabanera la Luenga, Valseca, (Otones de Benjumea –pedanía de Torreiglesias–)
- Sexmo de San Lorenzo
Adrada de Pirón, Basardilla, Brieva, Espirido (y La Higuera, Tizneros), Pelayos del Arroyo⁵³ (y Tenzuela), Sotosalvos⁵⁴, Santo Domingo de Pirón, Torrecaballeros (y Cabanillas del Monte), Torreiglesias (y Losana de Pirón), Trescasas (y Sonsoto), (Tabanera del Monte –pedanía de Palazuelos–), (Peñasrubias –pedanía de Escobar de Polendos–)
- Señorío episcopal de Segovia
Aguilafuente, Caballar, Fuentepelayo, Muñoveros, Turégano, Veganzones

⁵² Perteneciente al sexmo Posaderas.

⁵³ Perteneciente al sexmo Posaderas.

⁵⁴ Perteneciente al sexmo Posaderas.



FIGURA 14.1: Delimitación aproximada de la parte de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia que pertenece actualmente a la provincia de Segovia (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

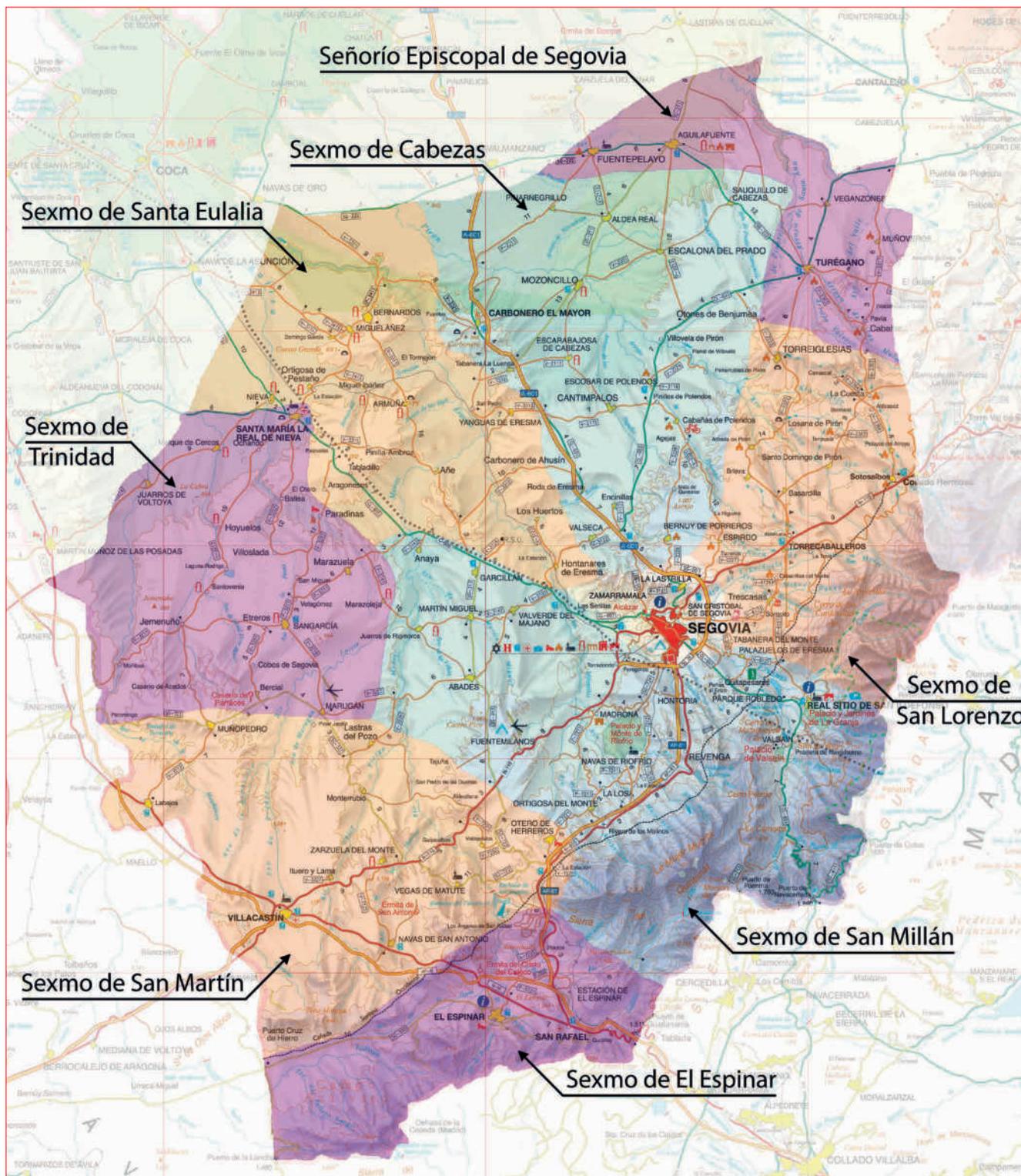


FIGURA 14.2: Delimitación aproximada de los sexmos de la parte de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia que pertenece actualmente a la provincia de Segovia (Fuente: elaboración propia a partir del mapa general de la provincia de la Diputación de Segovia)

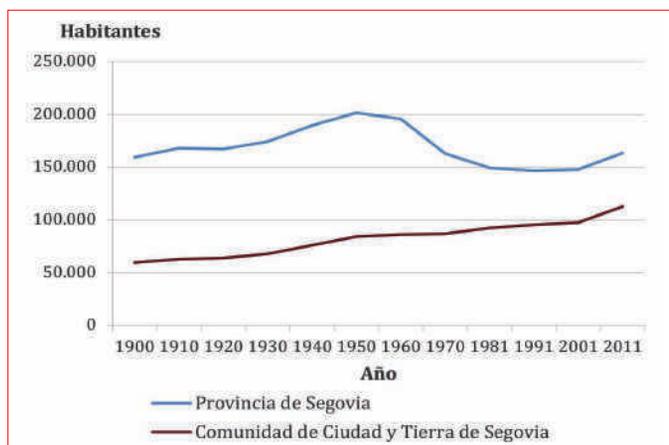


FIGURA 14.3: Comparación de la evolución de la población entre el área de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia y el total de la provincia (Fuente: INE.es)

Respecto a la demografía de esta zona, podemos observar en el gráfico de la FIGURA 14.4 cómo ha variado el censo oficial de toda el área desde 1900 hasta la actualidad.

Desde principios del siglo XX hasta la actualidad la población ha ido en progresivo aumento hasta llegar a suponer actualmente casi el doble de la que había en 1900. Además, al comparar estos datos con los de la población de toda la provincia, vemos que mientras que a principios de siglo alrededor de un tercio de la población de la provincia se concentraba en esta zona, en 2011 el área de la C.C.T. de Segovia contenía aproximadamente dos tercios de la población de toda la provincia. Este movimiento de aglutinamiento en torno a los grandes núcleos de población es paralelo a la despoblación de los pequeños pueblos que se ha señalado previamente en el resto de comunidades.

Resulta relevante estudiar esta misma evolución en relación con los sexmos previamente mencionados. En el gráfico de la FIGURA 14.5 se observa que la región de Segovia y sus barrios tiene una tendencia claramente singular. En el último siglo ha cuadruplicado su población, y ha pasado de aglutinar un cuarto de la población de toda la comunidad de ciudad y tierra a contener más de la mitad de la misma. Pero para poder interpretar mejor la información relativa al resto de sexmos, mostraremos en la FIGURA 14.6 un gráfico similar sin incluir la zona de Segovia y sus barrios.

En primer lugar, se observa que la evolución de estas regiones ha sido más parecida a la del total de la provincia mostrada en la FIGURA 4.4, llegando a un máximo relativo en torno a mediados del siglo XX, y con un repunte más o menos pronunciado a principios del siglo XXI.

Cabe destacar que hay tres sexmos cuya población ha aumentado: el del Espinar, el de San Lorenzo y el de San Millán. Son precisamente los tres sexmos que están situados en la zona de la sierra, limítrofes con la provincia de Madrid. Destaca especialmente el sexmo de El Espinar, cuya población se ha cuadruplicado en el último siglo. El resto de los sexmos han perdido población, especialmente el sexmo de Santa Eulalia y el territorio episcopal, en los que el número de habitantes se ha visto reducido prácticamente a la mitad.

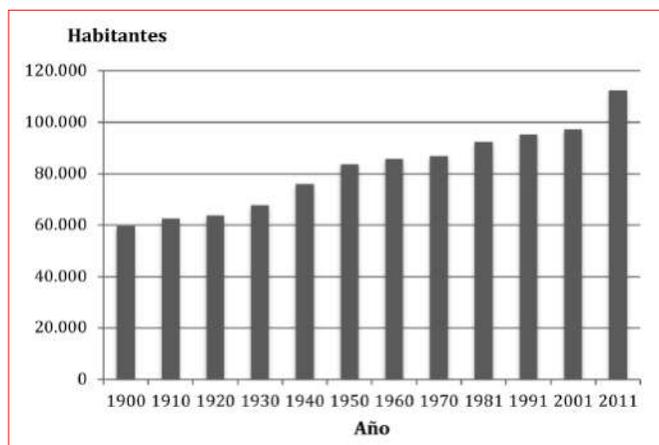


FIGURA 14.4: Censo histórico del área de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia (Fuente: INE.es)

En cuanto a la organización social y económica de esta región, la ciudad de Segovia, como centro administrativo y de servicios de toda la región, aglutina industria y sector servicios. Y además hay dos regiones claramente diferenciadas: la zona de la sierra, que posee recursos propios de un territorio de montaña, y la zona de la llanura, dedicada principalmente al cultivo de cereales.

[Tras la repoblación] El aprovechamiento económico del suelo siguió siendo el tradicional, es decir, la agricultura y la ganadería; y en los lugares donde fue posible, se acercó el regadío para hacerle más rentable. Así tendría explicación la construcción de caceras para el riego de los campos que garantizasen su permanencia y explotación y, consecuentemente, el establecimiento de una serie de normas que regulasen de un modo racional, justo y equitativo el reparto del agua entre todos los usuarios. Por tanto, se trataba de la infraestructura básica previa a la explotación económica del suelo y que después se aprovecharon también para la producción industrial, instalando molinos cuya fuerza motriz era proporcionada por el agua que transportaban (Mosácula 2008, 112).

Las caceras eran habituales en los pueblos de la vera de la sierra, y no solo los abastecían de agua, sino que permitían el regadío y una explotación del suelo más intensiva. Estas infraestructuras, además, suponen una independencia parcial de la agricultura respecto de las lluvias y las condiciones meteorológicas.

El regadío era posible gracias a la construcción de acequias y canales que desviaban el agua del cauce de los ríos y lo acercaban a las tierras de cultivo y las explotaciones campesinas. Y son precisamente unas ordenanzas, fechadas el día 2 de septiembre de 1401, sobre el uso y consumo del agua de una de estas caceras, el documento que más noticias nos proporciona sobre La Lastrilla y su anexo Ojalvilla (Mosácula 2008, 31).

El agua, por lo tanto, era un recurso abundante en una amplia zona de esta comunidad de ciudad y tierra, e incluso da nombre a algunos lugares.

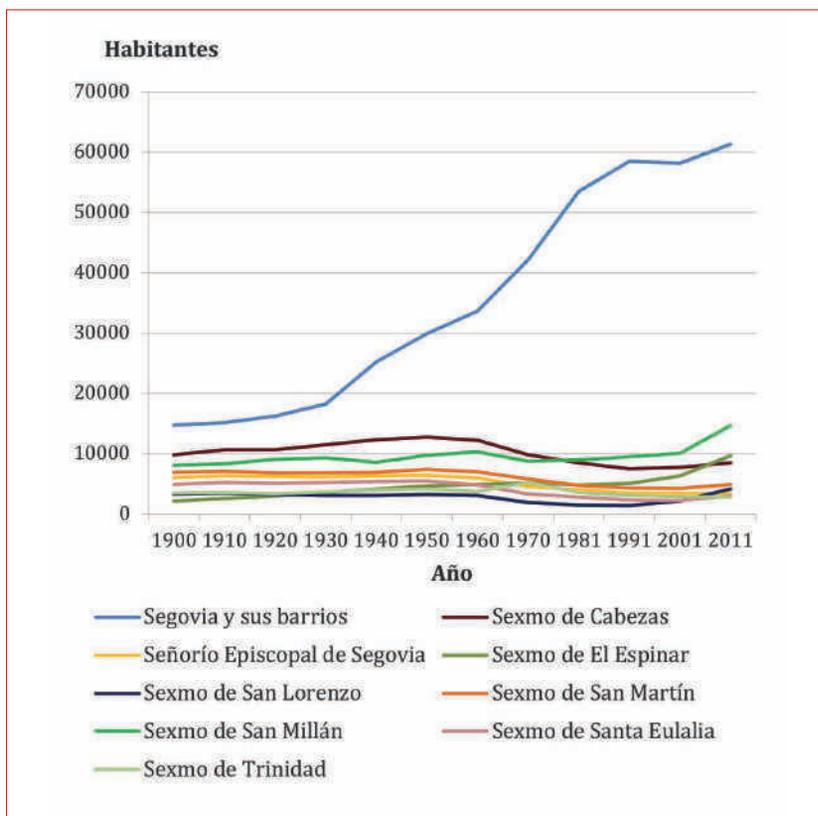


FIGURA 14.5: Evolución del censo histórico de la parte de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia que pertenece actualmente a la provincia de Segovia (Fuente: INE.es)

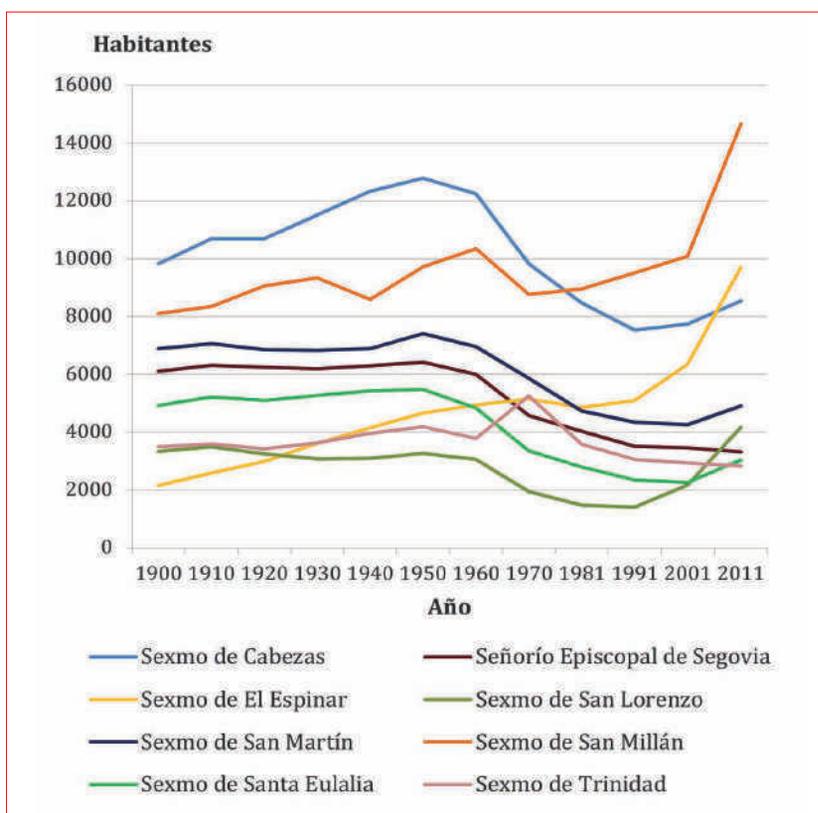


FIGURA 14.6: Evolución del censo histórico de la parte de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia que pertenece actualmente a la provincia de Segovia sin incluir Segovia y sus barrios (Fuente: INE.es)

El Espinar: un extenso y profundo valle situado en la vertiente norte de la sierra que los árabes llamaron "agua de ramas" (Guadarrama) [...] (Sanz Garrido 1996, 17).

Aparte del agua, en la sierra el recurso principal era la madera. Sobre todo, pinos, pero también robles, tejos, acebos, serbales, ajuelos y enebros. Los gabarreros eran quienes se dedicaban a recoger madera de los montes comunales (y a veces también en los que no les correspondían). Algunas zonas como Villacastín estaban especializadas en la ganadería ovina y la industria textil.

Por otro lado, los pueblos al norte de la capital, situados en la llanura de la meseta castellana, abastecían de alimento a la capital. A partir del siglo XVI la diseminación en pequeños lugares empezó a concentrarse en núcleos mayores. Sus habitantes eran principalmente agricultores, y de su labor dependía una buena parte de la población de la provincia.

Acogiéndose a la Ordenanza de 1504 se prohibió en el término [de Valseca] la siembra de rubia (planta que se empleaba para teñir tejidos delicados) bajo pena de perder la tierra, al objeto de extender el cultivo de cereales, ante la necesidad de abastecer de pan a las poblaciones, cuya escasez había logrado altos precios (García García 1991, 98).

14.2. Prácticas propiciatorias generales de carácter oficial en la C.C.T. de Segovia y el señorío episcopal de Segovia

En la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia, así como en las localidades del señorío episcopal, encontramos una vez más las referencias habituales a la práctica de las rogativas oficiales de San Marcos y el triduo de la Ascensión, así como al declive de dicha práctica en torno a la segunda mitad del siglo XX.

Con respecto a la estructura de las rogativas, los relatos de nuestros informantes reincidieron sobre aspectos habituales: la bendición de campos a los cuatro vientos con el hisopo, el recitado de las letanías, las cofradías de labradores, los diferentes caminos para cada día de procesión, las cruces de término, etc. No nos detendremos a pormenorizar cada uno de los relatos habituales que encontramos en las diferentes localidades, dada su naturaleza reiterativa.

En relación con los recorridos de las rogativas, de acuerdo con el relato de nuestros informantes, una vez más, lo más frecuente era que cada día de rogativas se saliese por un camino, normalmente hasta un total de cuatro caminos que salían del pueblo hacia cada uno de los puntos cardinales. En estos senderos entre los campos labrados había cruces, hasta las que habitualmente se llegaba y donde se llevaba a cabo la bendición de campos. En algunos casos encontramos pequeñas variantes a esta práctica, como entre Escobar de Polendos y Pinillos de Polendos, en las que en San Marcos y San Gregorio se realizaban dos rogativas conjuntas y complementarias en las que los vecinos de ambos pueblos se encontraban en el cambio de término, mientras que las autoridades iban desde una localidad hasta la otra, cada día en un sentido.

Pero la mayor excepción a la práctica habitual en lo referente a los recorridos de las rogativas, y que sin duda merece la pena ser reseñada aquí, la encontramos en Santa María la Real de

Nieva, donde unas vecinas nos contaron algo bastante peculiar de esta localidad en relación con la celebración de las rogativas oficiales. Santa María la Real de Nieva es un municipio formado por catorce pueblos: Aragoneses, Balisa, Hoyuelos, Jemenuño, Laguna Rodrigo, Miguel Ibáñez, Ochando, Paradinas, Pascuales, Pinilla-Ambroz, Santoventia, Tabladillo, Villoslada, y el núcleo de Santa María la Real de Nieva. Este núcleo es un pueblo joven, solo con sector servicios y carente de campo. De hecho, no tiene término. Así pues, durante los días de celebración de las rogativas del triduo de la Ascensión no se salía en procesión hasta ninguna cruz de término, sino que era desde las localidades más cercanas desde las que, en días específicos, se dirigían hasta Santa María la Real de Nieva. Así, el lunes de letanías, llegaban al pueblo los de Ortigosa de Pestaño, y el miércoles de letanías llegaban los de Ochando y los de Nieva. En tales ocasiones, el alcalde de cada uno de estos pueblos intercambiaba el bastón de mando con el alcalde de Santa María la Real de Nieva, simbolizando el hermanamiento cultural entre estas poblaciones. En el martes de letanías, en que no se recibía ninguna visita de poblaciones cercanas, se realizaba una procesión dando la vuelta alrededor del pueblo. Nuestras informantes, una de ellas de 89 años, nos contaron que estas rogativas dejaron de practicarse en torno a los años cuarenta del siglo XX.

En relación con esta práctica nos refirieron una nueva formulación del dicho del profesor que pregunta a un niño por qué no ha ido a la escuela en toda la semana, pero sin emplear la habitual expresión *Letaina*. La formulación específica, en cambio, expresa la propia estructura de la práctica tradicional:

Lunes Ortigosa
Martes alrededor
Miércoles Ochando y Nieva
Y el Jueves la Ascensión
El viernes coció mi madre
Y el sábado no quise yo

(Milagros, 89, Santa María la Real de Nieva)

En cuanto al declive de las rogativas oficiales, en Segovia capital la rogativa de San Marcos dejó de celebrarse a principios de los años setenta del siglo XX.

Hasta que a principios de la década de los 70 del siglo XX dejó de celebrarse la rogativa, la corporación de Segovia seguía bajando en procesión el 25 de abril desde la Catedral hasta San Marcos. Figuraban en el séquito los canónigos de la Catedral, a los que los alcaldes de la fiesta debían regalar un cigarro puro como muestra de agradecimiento por su presencia (Herrero Gómez, 2011, 110).

En la localidad de Monterrubio, dentro del sexmo de San Martín, nos contaron que, si bien actualmente solo se celebra la bendición de campos de San Isidro, las rogativas de los tres días previos a la Ascensión dejaron de celebrarse antes que la de San Marcos.

En relación con lo anterior, en algunas localidades de la zona suroeste de la comunidad encontramos escasas referencias al triduo de la Ascensión, si bien fueron frecuentes las menciones al día de San Marcos. Por ejemplo, en Paradinas, localidad perteneciente al sexmo de Trinidad, nuestros informantes nos

hablaron de la celebración de San Marcos, así como de San Isidro, pero no recordaban la celebración de rogativas en torno a la Ascensión.

No obstante, en la mayoría de las localidades nos hablaron tanto de las rogativas de San Marcos como de las de la Ascensión, junto con otras fechas habituales como la Cruz de Mayo o el día de San Isidro. Por ejemplo, en Migueláñez, dentro del sexmo de Santa Eulalia, uno de nuestros informantes habló de que, en esta localidad, antiguamente se realizaban rogativas en el día de San Marcos, las vísperas de la Ascensión y, en este caso, no en el día de la Cruz de Mayo sino en el de su víspera.

Al igual que en otras zonas, la celebración que pervive actualmente en relación con las rogativas es la bendición de campos en el día de San Isidro. No obstante, el grado de celebración de dicha fiesta varía de unas localidades a otras, siendo más notoria en localidades en las que se ha profesado un mayor culto local a san Isidro.

Por ejemplo, san Isidro es patrón de Martín Miguel, localidad perteneciente al sexmo de San Millán. Allí, una informante de 65 años nos contó que recordaba haber vivido las Rogativas de San Marcos en torno a 1960. Sin embargo, a partir de aquellas fechas solo había quedado en el pueblo la celebración de San Isidro, con novenario previo a la fiesta. En 2015, la talla de san Isidro de la iglesia parroquial de San Bartolomé, por la que ha existido tradicionalmente una gran devoción en la localidad, fue restaurada.

En nuestra visita a Abades, localidad vecina, nuestros informantes hicieron referencia a dicha devoción al indicarnos que en Abades también se celebraba San Isidro con novenario y fiesta, pero «no tanto como en Martín Miguel», dado que en Abades el patrón no es san Isidro sino san Lorenzo. Uno de nuestros informantes reconocía que actualmente la mayoría de la gente acude el día de la fiesta «más que nada por el refresco, que lo pagan los agricultores, pero de rezar poco».

Este tipo de comentario lo encontramos repetido una y otra vez en torno a las celebraciones actuales relacionadas con las antiguas prácticas en fechas como San Isidro o la Cruz de Mayo. Por ejemplo, en la localidad de Etreros, dentro del sexmo de Trinidad, una vecina nos habló de que la cofradía que tradicionalmente organizaba los actos civiles y religiosos en esta población, llamada «de las Cinco Llagas», estuvo hace unos años a punto de desaparecer. Sin embargo, nos dijo que recientemente ha resurgido, pero ya no con los cometidos sociales que cumplía años atrás sino principalmente, según nuestra informante, con el fin de organizar el refresco en días como el de la fiesta de la Cruz de Mayo.

Con respecto a este tipo de resurgimientos, encontramos un caso de especial interés en relación con la ermita de San Isidro –actualmente en ruinas–, emplazada entre las localidades de Bernardos, Domingo García, Migueláñez, Miguel Ibáñez y Ortigosa de Pestaño. De acuerdo con la información recogida en los archivos parroquiales de estas localidades, es sabido que hasta el año 1807 existió, en cada una de ellas, una cofradía de San Isidro, así como que en el día 15 de mayo existía la tradición de que los vecinos subiesen en procesión desde cada una de las localidades a la atalaya en la que se encuentra ubicada la ermita, donde se celebraba una romería en honor al santo. Con motivo de la guerra de la Independencia española,

la zona se empobreció, las cofradías se disolvieron y la romería dejó de celebrarse. Nuestros informantes refirieron que, dado que la ermita pertenece al término de Domingo García pero a la jurisdicción eclesiástica de Migueláñez, ante el declive de la ermita, que derivó en su actual estado de ruinas, la campana fue llevada a Domingo García y la imagen del santo a Migueláñez. Actualmente, dicha imagen puede contemplarse en Migueláñez, localidad de la que es patrón. Dicho lo anterior, precisamente por iniciativa de Migueláñez y Domingo García, desde el año 2016 ha comenzado a recuperarse la tradición de la celebración de la antigua romería de San Isidro. Durante estos años, la práctica ha consistido en que se sube a lo alto del cerro la imagen del santo y se coloca frente a la ermita, donde a las doce se celebra una misa al aire libre. Después se bailan jotas tocadas por dulzaineros, se toman bebidas y una paella popular y se pasa el día en ambiente de fiesta. Hacia las ocho de la tarde se regresa con san Isidro a Migueláñez bailando jotas, donde el santo es recibido por los vecinos en la plaza con repique de campanas. En la plaza, además, se celebra un mercadillo de artesanía aprovechando la ocasión festiva. La fiesta concluye con más jotas en la escalinata de la iglesia, donde se lleva a cabo la subasta de las andas del santo, que vuelve al interior de la iglesia alrededor de las once de la noche.

Este caso, por tanto, supone un interesante ejemplo de *revival* cultural reciente en torno a una celebración vinculada al ámbito de las prácticas propiciatorias, similar al documentado en Sacramenia en torno a la celebración de la rogativa de la ermita de San Miguel. Al igual que en aquel caso, en la romería de San Isidro se funde el esquema general de la práctica original con elementos novedosos vinculados al esquema habitual contemporáneo de las fiestas populares celebradas en este tipo de contextos locales, como el toque de dulzainas, la paella popular o, incluso, el mercadillo de artesanía. Por encima de estas transformaciones formales, observamos una transformación en los usos locales en lo tocante a la motivación de la celebración. Al igual que ocurría en el caso de Sacramenia, donde en el pasado la romería era planteada a nivel local como una herramienta cultural de tipo propiciatorio en relación con las labores campesinas, actualmente el peso recae esencialmente en la recuperación y conservación de una tradición cultural específica. En el caso de la romería de San Isidro, esta conservación se centra, al menos de momento, en el ámbito inmaterial y se encuentra en una fase de desarrollo incipiente. En una de nuestras conversaciones con Frutos González, alcalde de Migueláñez y uno de los principales promotores de la recuperación de la romería, expresó claramente el objetivo de la recuperación y el deseo de que cada año asista un mayor número de personas.

Porque llevo, con éste va a ser el tercer año, que quiero juntar allí a los pueblos, a los labradores, como se hacía en el año 1725-26, que hay escritos de entonces; que se juntaban allí los labradores de Migueláñez, los de Domingo García, los de Bernardos, los de Miguel Ibáñez y Ortigosa de Pestaño. Todos subían allí a hacer la romería al santo [...]. Pues llevamos ya, con éste va a hacer tres años. El primer año, que fue en el 2016, pues... hubo poquita gente. En el... y ya, cada año va subiendo algo más gente, que a ver si puede ser que lo recuperemos eso del todo (Frutos González, 69, Migueláñez).



Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Asunción (Valseca)



Cruz de San Roque y ermita de San Roque (Valseca)



Cruz de Chorizos (Valseca)

No obstante, junto con la inercia del cambio social, se observa en esta área territorial un mayor número de curas segovianos, conocedores de las tradiciones locales que, dentro de los márgenes de que disponen, ejercen de agentes de conservación de la tradición en la medida en que esta se vincula al culto religioso. En este sentido, por ejemplo, tuvimos ocasión de que nos recibiese el cura al que corresponde Etreros, don Ángel San Vicente, que lleva más de 30 años en la zona y vive en Jemenuño, y nos contó que, por su parte, hoy en día sigue realizando la bendición de campos en torno a San Isidro en todas las localidades que le corresponden. Así mismo, don Alberto Espinosa, cura de Carbonero el Mayor, nos contó que en esta localidad, además de llevar a cabo la bendición de campos del día de San Isidro –sin realizar rogativa–, los bendice también en torno al día 8 de mayo, el día de la romería de San Miguel, recitando las letanías en castellano. Aún más allá, don Ildelfonso Asenjo Barbolla, párroco de Veganzones, nos contó que en Muñoveros continúa realizando la rogativa de San Marcos el día 25 de abril, con bendición de campos. También en esta localidad realiza en el día de la Cruz de Mayo una bendición de cruces. En Veganzones realiza una rogativa que va hasta el cementerio en el día de la Cruz de Mayo, y una rogativa saliendo a las eras con bendición de campos en el día 11 de junio. En Torreiglesias, nuevamente en el día de la Cruz de Mayo, realiza bendición de campos a la puerta de la ermita del Santo Cristo, aunque –puntualizó– solo acuden mujeres. En Valdesimonte realiza rogativa y bendición de campos el día de San Isidro. Y en Caballar hasta hace unos años llevaba a cabo una rogativa con bendición de campos en el Lunes de Pascua de Pentecostés, pero –según nos indicó– los vecinos decidieron que dejase de llevarse a cabo. En general, por tanto, la presencia de un mayor número de curas regionales contribuye a la conservación de las prácticas, frente a la situación que encontrábamos en muchas otras localidades del noreste de la provincia, donde los curas de más edad se quejaban de que los curas nuevos no conocían las tradiciones y no sabían llevar a cabo las diferentes prácticas.

Un caso paradigmático dentro de esta tendencia a la conservación, nuevamente bajo el influjo de un sacerdote segoviano, don Isidro Marazuela, lo encontramos entrando en el sexmo de Cabezas, en la localidad de Valseca, suponiendo un ejemplo etnográfico de características realmente especiales. Y es que en esta población, a día de hoy, se continúan celebrando de manera excepcional las cuatro rogativas oficiales de San Marcos y los tres días previos a la Ascensión.

En nuestra visita a la localidad nos atendieron muy amablemente un par de vecinas. Una de ellas justificaba la pervivencia de la práctica de las rogativas mediante el argumento de que en Valseca «hay mucha devoción». Insistió en varias ocasiones en esa idea, presentando a Valseca como un pueblo especial en dicho sentido.

Pudimos además visitar las cuatro cruces hasta las que, desde la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Asunción, se dirigen cada una de las cuatro procesiones en los días de rogativas. En coherencia con el mantenimiento de la tradición, estas cuatro cruces de piedra se conservan hoy en día en sus respectivos emplazamientos a los cuatro puntos cardinales alrededor del pueblo. Las cruces son: la cruz de San Roque –junto a la ermita de San Roque–, la cruz de Chorizos, la cruz de Hontanares y la cruz de Huertos.

El estado de conservación de las cruces de Valseca contrasta de manera simbólica con el de algunas de las cruces que encontramos a lo largo de nuestro trabajo de campo.

14.3. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las tormentas y el granizo en la C.C.T. de Segovia y el señorío episcopal de Segovia

A lo largo de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia, así como en las localidades del señorío episcopal, también encontramos prácticas diversas en torno a la protección frente a las tormentas y las granizadas. Algunas de ellas, han venido apareciendo en las anteriores comunidades, mientras que otras son originales de ciertas zonas de este territorio.

Por una parte, volvimos a encontrar con frecuencia los rezos a santa Bárbara, generalmente en formulaciones breves sin mencionar ni al ganado ni a los cultivos. Aparte de este rezo, puntualmente encontramos alusiones a una oración a san Bartolomé que es conocida en diferentes zonas de la geografía española en diversas formulaciones. Concretamente, en Aldea Real, dentro del sexmo de Cabezas, nos mencionaron la costumbre de rezar a san Bartolomé. Así mismo, más hacia el sur, pero dentro de este mismo sexmo, en Valseca, una vecina incluso comenzó a recordar algunos versos:

Dónde vas Bartolomé
En busca de tí, Señor
[...]

(Juana Herrero, 89, Valseca)

Sin embargo, en nuestro estudio no nos encontramos con ninguna formulación completa de esta oración, que puede encontrarse en otras fuentes y suele terminar con versos del tipo: «[...] no caerá piedra ni rayo, ni mujer morirá de parto, ni niño de espanto».

También volvimos a encontrar referencias a toques de campana para ahuyentar a las tormentas. En especial, aparecieron con frecuencia en la zona norte, en varias localidades del sexmo de Cabezas, como Aldea Real, Sauquillo de Cabezas o Escalona del Prado. Por ejemplo, en Sauquillo de Cabezas, nuestro informante lo expresaba así: «Cuando había *nublao*, tocaban las campanas. Don, don. Y parece que espantaba, que abría las nubes...».

En Marugán, dentro del sexmo de Trinidad, al suroeste de la provincia, encontramos una costumbre singular relacionada con las campanas y las tormentas. En este caso, no se trata de toque de campanas propiamente, sino de colocar la campana mirando hacia arriba, con el badajo envuelto. Esto se hacía, de acuerdo con nuestros informantes, con la finalidad de que no apedreara cuando se aproximaba una tormenta.

Al igual que en comunidades anteriores, volvimos a encontrar en múltiples localidades la práctica de encender la vela del Monumento en ocasiones de tormenta.

Sin embargo, en relación con esta costumbre, encontramos una práctica similar pero diferenciada y especial en el área suroeste de la comunidad, entre los sexmos de Trinidad y Santa Eulalia. Se trata de la práctica de la quema del cantueso para



Cruz de Hontanares (Valseca)



Cruz de Huertos (Valseca)



Cruz en terreno abandonado (Veganzones)

espantar las tormentas. El cantueso o tomillo borriquero –*lavándula stoechas*– florece de abril a junio y, en estos pueblos, era costumbre llevar un ramo en el día del Corpus Christi –en junio, sesenta días después del Domingo de Resurrección– a la iglesia, donde era bendecido. Después este ramo era llevado a las casas, donde se conservaba. En caso de aproximarse una tormenta, se encendía el ramo en la puerta de la casa con el objetivo de espantarla. Esta costumbre nos fue referida en localidades tales como Paradinas, Villoslada o Migueláñez. En Villoslada, una informante recordaba de manera especial un año en que todo el pueblo lo hizo a la vez, porque, tal y como nos dijo: «dependíamos del cielo».

También encontramos, puntualmente, relatos concernientes a disparos orientados a las nubes similares a otros que encontramos previamente en localidades tales como Torregutiérrez (C.V.T. de Cuéllar). Por ejemplo, en Veganzones nos hablaron de que hace mucho tiempo había un cañón que sacaban a las eras y lo disparaban contra el cielo. Nos lo contaron unos vecinos de 92 y 84 años y al narrar la historia lo hicieron como algo que habían oído de sus antepasados y no sabían si sería cierto. Sea como fuere, desde luego no se trata de una costumbre reciente sino de un tipo de práctica que, allí donde nos la han mencionado, lo han hecho remitiendo al menos a principios del siglo XX.

En Villacastín, al suroeste de la comunidad, dentro del sexmo de San Martín, volvieron a hablar de un cañón que «reventaba la nube» cuando se aproximaba tormenta o granizo. En este caso, un grupo de informantes con el que hablamos contaba que el cañón lo tenían en uno de los pueblos de Ávila más próximos a Villacastín, con discrepancias entre dos de nuestros informantes entre sí se trataba de Blascoeles o Aldeavieja.

Igualmente, en algunos pueblos nos hablaron de arrojar piedras para espantar las tormentas. Es el caso de Miguel Ibáñez, dentro del sexmo de Santa Eulalia, donde una informante nos habló de la tradición de salir a la puerta de casa y tirar tres piedras, una a la derecha, otra al frente y otra a la izquierda, en los términos de nuestra informante, «formando una cruz».

Por otra parte, encontramos en esta comunidad algunos ejemplos de imágenes y objetos con atribuciones protectoras especiales. Es el caso de la Virgen de Santa María la Real de Nieva, conocida históricamente por su labor protectora frente a las tormentas. Y, por otra parte, un ejemplo singular de objeto con atribuciones protectoras lo encontramos en la localidad de Escalona del Prado, volviendo al sexmo de Cabezas. Se trata de un *Lignum Crucis* que, junto con una copia del *Santo Sudario*, se conserva a modo de reliquia en su iglesia. Este *Lignum Crucis* ha sido tradicionalmente objeto de veneración y, en concreto, ha sido empleado como objeto protector frente a las tormentas. En tales ocasiones, la reliquia era sacada a la puerta de la iglesia, como hemos visto que se hacía en otros lugares con otros objetos –principalmente cruces, como la de San Gil en Cuéllar–, con el fin de ahuyentar las tormentas. En términos de uno de nuestros informantes de Escalona: «para que pasara la tormenta, para que lloviera pero que no cayera piedra». Otra reliquia protectora la encontramos, cerca de Escalona, en la localidad de Veganzones. Se trata de una reliquia de santa Águeda y uno de nuestros informantes expresaba sus propiedades protectoras en los siguientes términos: «la trajo don Lucas... es una mano que nos ha echado Dios, y desde entonces no ha habido pedrisco».

Por último, cabe mencionar que según nos fuimos aproximando hacia las zonas más urbanas cercanas a la ciudad de Segovia, la pregunta por la protección frente a las tormentas fue suscitando respuestas más «contemporáneas». Por ejemplo, tanto en Adrada de Pirón como en Losana de Pirón, al preguntar por las prácticas culturales de protección frente a las tormentas, nos dijeron que no hacían nada especial, porque allí «tienen pararrayos». De un modo similar, al preguntar en Martín Miguel nos dijeron que ya no se hace nada para espantar las tormentas, «porque ahora los seguros pagan» en caso de que haya algún problema.

14.4. Prácticas propiciatorias específicas en torno a las lluvias en la C.C.T. de Segovia y el señorío episcopal de Segovia

En la amplia C.C.T. de Segovia, así como en las localidades pertenecientes al señorío episcopal, encontramos también una gran cantidad de prácticas propiciatorias celebradas en ocasiones específicas de necesidad.

Comenzando por la propia ciudad de Segovia, encontramos referencias a rogativas especiales realizadas con ocasión de sequías, enfermedades, guerras y otras catástrofes que amenazasen el interés general. A tal efecto, en esta localidad destacan las imágenes del Cristo de los Gascones y la Virgen de la Fuencisla, patrona de la ciudad.

El santuario de la Virgen de la Fuencisla fue construido entre los años 1598 y 1613 por Francisco de Mora a partir de una pequeña ermita medieval. Este lugar se convirtió en destino de culto al que acudir para realizar peticiones de diversa índole. Se encuentran registradas rogativas a la Virgen de la Fuencisla con motivos tales como la salud de Felipe III en 1619 y de Carlos II en 1677, o la búsqueda de las reliquias de san Jeroteo en 1669. Y, así mismo, se tiene constancia de la realización de rogativas en ocasiones de sequía, así como de situaciones de exceso de lluvias. Entre otras:

El 3 de Octubre de 1726 – Rogativas a la Virgen de la Fuencisla con motivo de una gran sequía que obligó después a subir a la Virgen a la Catedral (Molina y Rico, 1888).

Por otra parte, el llamado «Cristo de los Gascones» es un cristo yacente que se encuentra en la iglesia de San Justo. Se trata de una escultura románica de brazos articulados y también se tiene constancia de que ha sido objeto de diferentes rogativas a lo largo de la historia. Manuel González Herrero, en su monografía sobre el Cristo de los Gascones (González Herrero, 1986), documenta la celebración de numerosas rogativas a dicho santo a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Al igual que en el caso de la Virgen de la Fuencisla, los motivos son variados y entre ellos encontramos guerras, hambrunas, plagas, problemas de salud de los reyes y, una vez más, sequías.

El año 1683, la provincia de Segovia estaba afligida por una gran sequía, y para implorar del Cristo [de los Gascones] el agua apetecida, el domingo de Ramos bajaron en rogativa a su capilla de la iglesia de San Justo los huesos de San Frutos y sus hermanos San Valentín y Santa Engracia, sin que se consiguiera la tan deseada lluvia. Fue sacada el Viernes Santo

siguiente la venerada imagen en procesión, según se acostumbra todos los años, y al quererla sacar de la catedral, adonde la habían llevado, para volver a su capilla, empezó a llover, con gran júbilo de todos, que dieron gracias al Santo Cristo que les proporcionaba tan singular beneficio. Por tres veces intentaron sacar la bendita imagen de la catedral, y otras tantas lo impidió la abundante lluvia que caía, con alegría general de los segovianos, que decidieron colocar al Cristo en la capilla del Sepulcro, en donde estuvo diez y seis días, siendo visitado por las corporaciones y el vecindario de la ciudad y sus inmediaciones, que agradecidos, acordaron bajarle a su capilla con la misma solemnidad que se baja a su santuario a la Virgen de la Fuencisla (Bergara y Martín, 1921, 29-30).

Así mismo, en algún caso, tenemos constancia de la intervención conjunta de ambas imágenes en la búsqueda del remedio frente a ciertas sequías persistentes.

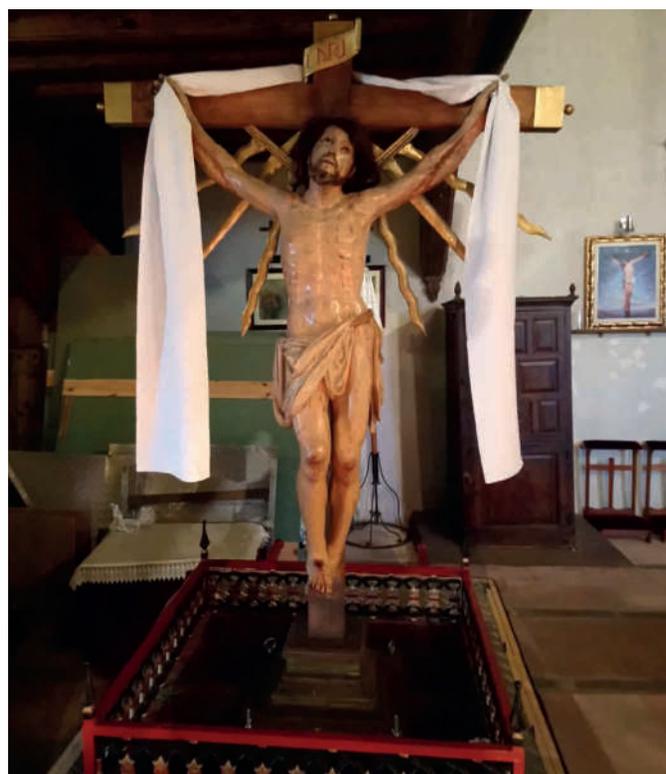
15 a 27 de mayo de 1691. Tanta era la sequía en la primavera de 1691 que hizo temer la pérdida de la cosecha, se hicieron rogativas desde el martes 1º de mayo por ocho días en la catedral y el domingo 13 se hizo por la tarde una solemne al Santo Cristo de San Justo con asistencia del prelado, clero secular y regular, Ayuntamiento y numerosa parte del pueblo. Mas el agua sin caer, Ayuntamiento y Cabildo convinieron en subir a la Catedral la sagrada imagen de la Patrona (Marcelo Láinez: Apuntes históricos de Segovia, Segovia, 1863-1920; citado en González Herrero, 1986, 50-51).

A lo largo de nuestro trabajo de campo encontramos alusiones a rogativas a la Virgen de la Fuencisla también en periodos recientes y no solo en la capital de la provincia, sino también en otras localidades relativamente próximas que se encuentran bajo el ámbito de influencia de la capital y del culto a su patrona. Así, incluso en una localidad como Adrada de Pirón, a veinte kilómetros del santuario de la Fuencisla, una informante nos contó que en ocasiones de sequía se iba también a pedir agua a la Virgen de la Fuencisla, saliendo temprano del pueblo, a pie, hasta llegar al santuario.

Alejándonos de Segovia hacia el suroeste, dentro ya del sexmo de San Martín, llegamos a Vegas de Matute, localidad cuyo patrimonio musical inmaterial ha sido especialmente estudiado a lo largo del siglo XX. Menéndez Pidal y Agapito Marazuela lo visitaron a comienzos de siglo XX, años más tarde también lo hicieron la Sección Femenina y Antonio Granero, y en 1952 el norteamericano Alan Lomax, quien grabó una serie de referencias correspondientes a diversas canciones locales. Años más tarde, en 2012, también visitó la localidad la etnomusicóloga canadiense Judith Cohen. Tras visitas del Mester de Juglaría y alguna otra grabación documental, en 2013 el antropólogo Carlos Porro, de la Fundación Joaquín Díaz, regresó a Vegas de Matute «tras los pasos de Alan Lomax». Fruto de aquella visita, el Instituto Tradicional de la Cultura Segoviana Manuel González Herrero publicó el primer volumen de la colección «Archivo Segoviano de Folklore», dirigida por Carlos Porro. Se trata en este caso de tres discos con una serie de grabaciones realizadas en la localidad de Vegas de Matute.

En nuestra visita a la localidad en 2018 tuvimos ocasión de conversar con el alcalde, Juan Manuel Martín, quien nos puso en contacto con José María Cubo Cubo, responsable –junto al alcalde– de la grabación, coordinación y promoción del triple álbum sobre Vegas de Matute dirigido por Carlos Porro. Hablamos con este vecino de las rogativas locales, y nos contó que en tiempos se celebraban en Vegas de Matute rogativas especiales para pedir agua al Santo Cristo del Amor, talla del siglo XVII que se encuentra en la iglesia parroquial. En tales ocasiones, se cantaba al Cristo una canción para pedirle agua. Una referencia correspondiente a dicha canción fue grabada e incluida por Carlos Porro en el triple disco sobre Vegas de Matute, bajo el título «Rogativas al Cristo». Dicha referencia aparece transcrita en la página 254 bajo el título *Santo Cristo del Amor* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *S.C.A. Vegas*. Gracias a las indicaciones de nuestro informante José María Cubo Cubo, supimos que en el momento de la grabación, debido al criterio de acortar la duración de la pista que sería incluida en el CD, se optó por cantar únicamente una vez cada una de las estrofas que conforman la parte central del canto. Sin embargo, como nos contó nuestro informante, originalmente cada una de las estrofas se canta repetida dos veces. Este dato es importante de cara al adecuado análisis de la estructura formal de la referencia, por lo que ha sido reflejado en nuestra transcripción escribiendo dos veces consecutivas la melodía de la estrofa, pese a que la grabación no conste de dicha repetición melódica. Por último, cabe mencionar que nuestro informante nos contó que esta canción era también habitualmente cantada en la procesión de la fiesta de la Cruz de Mayo.

En Zarzuela del Monte encontramos a unas vecinas que nos hablaron de la imagen local del Cristo de la Agonía. Actualmente se encuentra en la iglesia parroquial de San Vicente Mártir, aunque anteriormente estaba a las afueras del pueblo en su propia ermita, llamada del Cristo de la Agonía, actualmente de-



Cristo de la Agonía (Zarzuela del Monte)



Fotografía del Santo Cristo de los Afligidos en documento local (Etreros)



Ermita de San Miguel de Párraces (Villoslada)

rruida. Según nos contaron, durante el mes de mayo era habitual subir a la ermita a rezar al Cristo y pedir agua cuando no llovía. En tales ocasiones se cantaban unas coplas al Cristo de la Agonía que recordaban nuestras informantes. La referencia aparece transcrita en la página 256 bajo el título *Danos agua cristalina* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *D.A.C. Zarzuela*.

En Monterrubio nos contaron que regularmente existía la costumbre de celebrar, además de las rogativas oficiales, una novena al niño Jesús, que tenía lugar entre abril y mayo. Según nuestra informante, «casi siempre llovía cuando la novena se terminaba». Nos contó, además, que en tales novenas se cantaba una canción, de la que recordó unos versos. La referencia aparece transcrita en la página 257 bajo el título *Danos agua, danos agua* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *D.A.D.A. Monterrubio*.

Pasando al sexmo de Trinidad, en Etreros nos hablaron de una imagen local relacionada con la petición de aguas, a saber, el Santo Cristo de los Afligidos, talla gótica del siglo XIII/XIV. Este cristo antiguamente se encontraba en la ermita del Santo Cristo de los Afligidos, pero actualmente se halla en la iglesia de San Juan Bautista. Tradicionalmente, el día 2 de mayo se bajaba al Santo Cristo desde su ermita a la iglesia, el día 3 se celebraba la fiesta de la Cruz de Mayo, y daba comienzo entonces un novenario al Santo Cristo. Durante ese tiempo se le pedía al Santo Cristo lluvia y ayuda para el éxito de las cosechas y, con tal fin, se cantaban unas coplas de temática propiciatoria. Agustina Aguado, *Tina*, una informante con la que nos puso en contacto don Ángel San Vicente, el cura de Jemenuño, muy amablemente nos cantó varias de estas coplas, en las que se pide agua al Santo Cristo de los Afligidos así como, en términos generales, su intercesión para el buen curso de las labores agrícolas. Además, *Tina* nos llevó a visitar a otro vecino, Doroteo –laudista–, que recordó una copla añadida a las que ella nos había cantado anteriormente. Queremos en este punto mostrar un agradecimiento especial a *Tina*, que se tomó la molestia de telefonarnos al día siguiente de nuestra visita para recitarnos todas las coplas que desde entonces había ido recordando y apuntando de la canción al Santo Cristo, dado que el día que estuvimos con ella consiguió recordar únicamente tres estrofas. La referencia, con todas las coplas documentadas, aparece transcrita en la página 258 bajo el título *A Vos, Santo Cristo* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.V.S.C. Etreros*. De cara a su análisis resulta significativo un comentario que el día de nuestra visita realizó Doroteo con respecto al origen de esta melodía. Según nuestro informante, la melodía con que se cantaban estos versos seguramente la habría compuesto en 1945 un antiguo sacerdote de Etreros llamado don Eleuterio Delgado, fallecido en 1978 y enterrado junto a los anteriores curas del pueblo en la ermita del Santo Cristo de los Afligidos. Así pues, la melodía pudo haber sido creada *ex profeso* por este sacerdote a mediados del siglo XX. Volveremos sobre este punto más adelante a la luz del análisis musical comparativo.

Dentro de este mismo sexmo, en Villoslada, encontramos una tradición bastante particular en relación con la petición de lluvias. Cerca de la población, hacia el sur, se encuentra la ermita de San Miguel de Párraces, que en su día constituyó un núcleo cultural fundamental para los pueblos del entorno, dado que en ella y su pradera circundante se celebraba una romería, que era la fiesta por excelencia de toda la comarca. Hoy en día continúa celebrándose la romería, pero las implicaciones socioculturales de la misma han cambiado junto con los tiempos.

En la ermita de San Miguel de Párraces se encuentran dos imágenes destacadas por las que ha existido tradicionalmente una gran devoción en la comarca y, particularmente, en el pueblo de Villoslada. Se trata del Santo Cristo que preside el retablo de la ermita, que data del siglo XIII, y de la imagen de un pequeño san Miguel Arcángel, que da nombre a la ermita. Estas dos imágenes tradicionalmente son llevadas a Villoslada durante la Semana Santa. Así, dado que visitamos la localidad durante ese tiempo, pudimos contemplar las dos imágenes en su iglesia parroquial.

Pero, además, las imágenes del Santo Cristo y de san Miguel eran llevadas a Villoslada en ocasiones especiales, cuando había sequía, habitualmente durante el mes de abril, tal y como nos contaron nuestras informantes. En tales ocasiones, se celebraba una novena en la que cada día el cura rezaba el rosario y la novena por nueve vecinos y a la salida tenía lugar la denominada «luminaria».



Santo Cristo y san Miguel (Villoslada)

Lo que sí que había muy bonito antes, que Fuencis [otra informante] no se acuerda porque era más joven que yo, cuando nuestros antepasados..., esa novena que te digo que hacían, que solo los traían cuando hacía falta el agua..., cada día era la novena por nueve vecinos..., allí en la explanada de tu abuela [de Fuencis] el primer día la luminaria. Cada vecina ponía un haz de leña y después de la novena se encendía la luminaria y tocaban las campanas, y era como elevando al cielo la plegaria de que nos mandara agua, y se encendía la lumbre. Mi madre, que era de Laguna, cuando había sequía decían: Ya están los de Villoslada haciendo las lumbres. Desde Laguna veían la luminaria que se encendía. [...] Bueno, pues cada día hacían una luminaria después de la novena en cada calle del pueblo, ¿eh?, todos los días, los nueve días. Y se hacía eso en honor al Santo Cristo y a san Miguel.

[Carmen, 83, Villoslada]

En 1997, Héctor Guerrero visitó Villoslada y un grupo de vecinas, entre las que se encontraba Carmen, nuestra principal informante, le cantaron unos versos al Santo Cristo y a san Miguel, que aparecen documentados en su libro de himnos (Guerrero, 2000). La transcripción de Guerrero aparece reproducida en la página 259 bajo el título original *Cantos al Santo Cristo y San Miguel* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura C.S.C.S.M. Villoslada. En el libro de Guerrero aparecen cinco estrofas, cuatro de las cuales aluden de un modo u otro a la propiciación de buenas condiciones para el desarrollo de las cosechas.

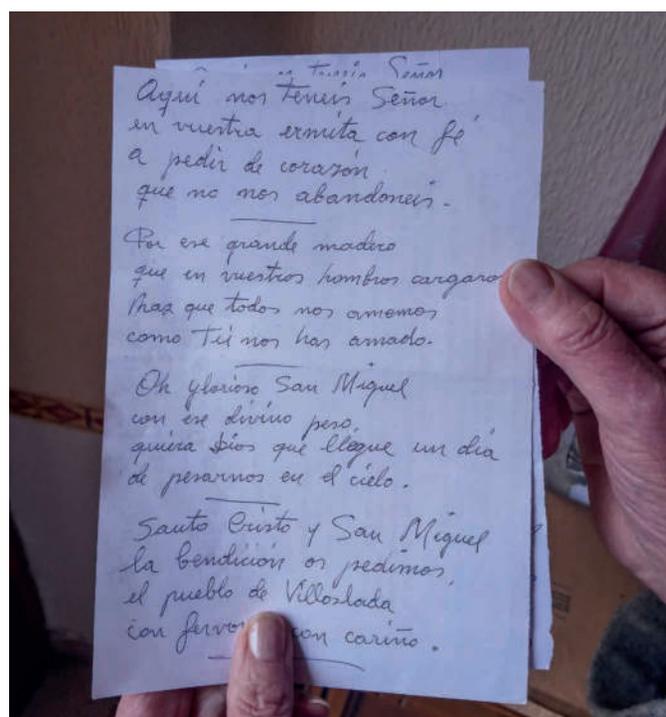
En nuestra visita a Villoslada, Carmen nos contó que estas coplas se cantaban durante los días de la novena y que existe una enorme cantidad de ellas que se van empleando en función de lo que resulte pertinente pedir en cada caso. Así, existen coplas para pedir agua, coplas para pedir que cese el viento o coplas contra el frío y las heladas. Otras coplas meramente expresan alabanza, o aluden a la propia estructura de la práctica tradicional. Además, según nos refirió nuestra informante, estas coplas las habían ido escribiendo o adaptando diferentes vecinos a lo largo de los años. Así, junto con coplas habitua-



Iglesia de Santo Cristo y San Miguel (Villoslada)

les como la de «Danos el agua, Señor, aunque no lo merezcamos...» encontramos otras más novedosas e incluso de autoría reconocida. Es el caso de alguna de las coplas que nos refirió nuestra informante que, según nos indicó, habían sido escritas por Eutiquia, una antigua maestra que hubo en el pueblo y «que era muy devota». Carmen nos mostró que guardaba en su casa muchas de esas coplas manuscritas en cuartillas sueltas.

Con respecto al estribillo, nuestra informante lo relacionó con don Pablo Casado, un antiguo cura del pueblo que les enseñaba a apreciar textos de Gonzalo de Berceo o Lope de Vega. Podría dicho estribillo, por tanto, ser de factura más o menos reciente, en torno a los años cuarenta o cincuenta.



Cuartillas con coplas al Santo Cristo y san Miguel manuscritas por Carmen (Villoslada)



Detalle del relicario (Paradinas) [Fotografía cedida por Juan Antonio (Paradinas)]



Relicario (Paradinas) [Fotografía cedida por Juan Antonio (Paradinas)]

Carmen cantó para nosotros una gran cantidad de las coplas que tenía anotadas. Esta referencia aparece transcrita, junto con la reproducción del texto de las coplas anotadas en las cuartillas, en la página 260 bajo el título de *Cantos al Santo Cristo y San Miguel (2)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *C.S.C.S.M. (2) Villoslada*.

No puede pasar inadvertida la similitud entre esta práctica y la que nos fue referida en Aldeanueva del Codonal en relación con la referencia *C.V.P. Aldeanueva*. Dicha similitud, junto a la relativa proximidad entre ambas localidades, resulta significativa de cara al análisis sociocultural de estas prácticas, como veremos más adelante.

Además, muy cerca de Villoslada, en la localidad de Paradinas, encontramos una práctica que, pese a su singularidad por el objeto de culto, comparte notables rasgos con las anteriores en lo relativo a la naturaleza de los cantos. Se trata de las prácticas de propiciación de lluvias en torno a las reliquias de los santos conservadas en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Según nos contaron nuestros informantes, estas reliquias fueron donadas a Paradinas por fray Esteban de las Monjas en el año 1854. La historia narra que este clérigo natural de Paradinas estuvo en las catacumbas en Roma y de allí regresó con una colección de 505 reliquias. Fray Esteban falleció en el camino de regreso, pero las reliquias llegaron al pueblo en aquel año de 1854 y, desde aquel momento, han sido conservadas en su iglesia en dos hornacinas. La primera de ellas contiene 365 reliquias, una por cada día del año. La segunda contiene, de acuerdo con el relato, algún resto de la madera de la cruz, así como del pesebre de Cristo. Una docena de ellas, además, presentan un certificado de autenticidad emitido por el Vaticano.

Las reliquias han sido sacadas en procesión tradicionalmente en el día de la fiesta y, de manera especial, en momentos de sequía para pedir lluvias. En tales ocasiones, la tradición consistía en celebrar el llamado «triduo de las Reliquias», tres días de rogativas en los que se salía en procesión llevando las reliquias en andas.

Una de nuestras informantes nos dijo que su madre le contaba que alguna vez al tercer día del triduo tuvieron que volverse rápidamente con las reliquias en mitad de la procesión porque había comenzado a llover fuertemente.

La tradición de sacar las reliquias para pedir agua poco a poco fue cayendo en desuso, siguiendo la tendencia general. Sin embargo, en el año 2017, debido a la fuerte sequía, los vecinos de Paradinas decidieron retomar la práctica y llevar a cabo un triduo de las Reliquias. Esta celebración, coordinada por la Cofradía de las Santas Reliquias, a la que aún hoy solo pueden pertenecer varones, tuvo lugar en torno a la festividad de San Marcos. La elección de esta fecha resulta significativa, tratándose del momento en que hasta hace unos años se llevaba a cabo la celebración de una rogativa oficial, la consabida rogativa de San Marcos. Así, este *revival* cultural recurre a una fusión de referencias culturales vinculadas al imaginario de las rogativas, pese a que la celebración original del triduo tuviese lugar, si bien frecuentemente en torno a los meses de la primavera, específicamente en las ocasiones particulares en que había escasez de lluvias y no en una fecha destacada específica.

Uno de nuestros informantes hizo alusión, además, a que antiguamente la celebración era más larga, llegando a durar hasta siete días seguidos, cada uno de los cuales se salía en proce-



Ermita de la Virgen del Otero (Balisa)



Ermita de Nuestra Señora de Prados (Miguel Ibáñez)

sión por un camino diferente hasta un punto a unos dos kilómetros del pueblo.

En relación con la práctica de estas rogativas especiales para pedir agua, encontramos nuevamente un canto de temática propiciatoria dirigido a la imagen de culto local, a saber, en esta ocasión, a las Santas Reliquias. Se trata de un conjunto de coplas dirigidas a las reliquias, entre las cuales algunas son de alabanza, otras refieren al contexto de culto en torno a la práctica, y otras son de temática propiciatoria. Tuvimos ocasión de reunirnos con M.^a Carmen Luengo y un grupo relativamente numeroso de mujeres que cantan en el coro parroquial, quienes nos cantaron varias de estas coplas. La referencia aparece transcrita en la página 261 bajo el título de *A las Sagradas Reliquias* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.S.R. Paradinas*.

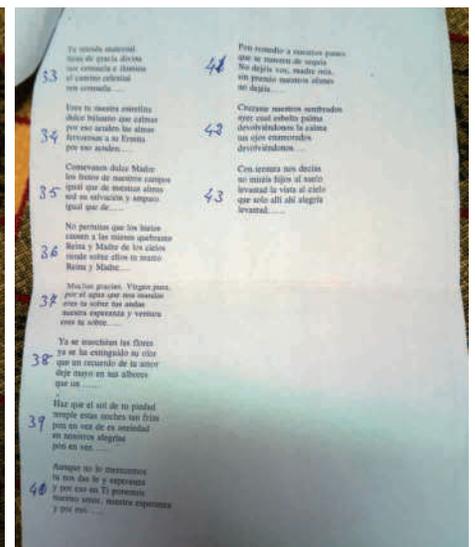
Nuestras informantes nos indicaron que había una copla que se cantaba al inicio y al final a modo de estribillo, y el resto se iban sucediendo una detrás de otra. De hecho, una de las coplas documentadas para pedir agua es una variación de la copla inicial y final, variando uno de sus versos.

Además, refirieron a la existencia de un gran número de coplas, que las vecinas guardan en sus casas manuscritas en pape-

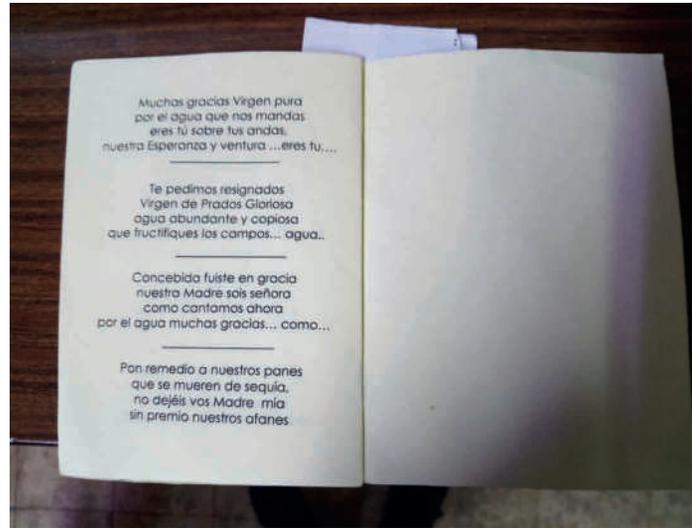
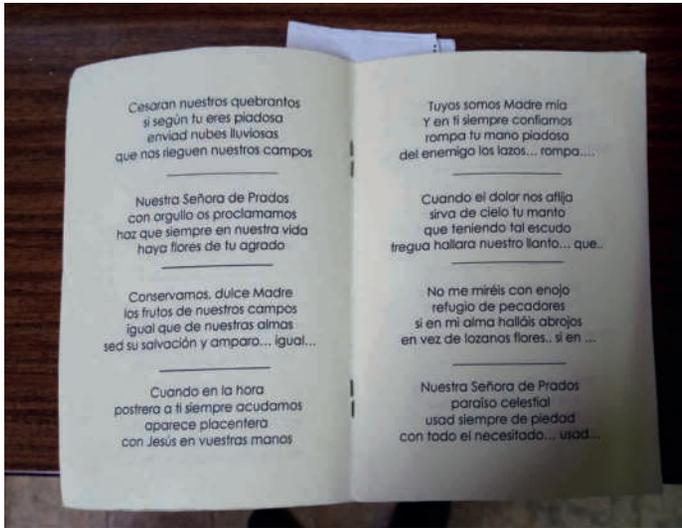
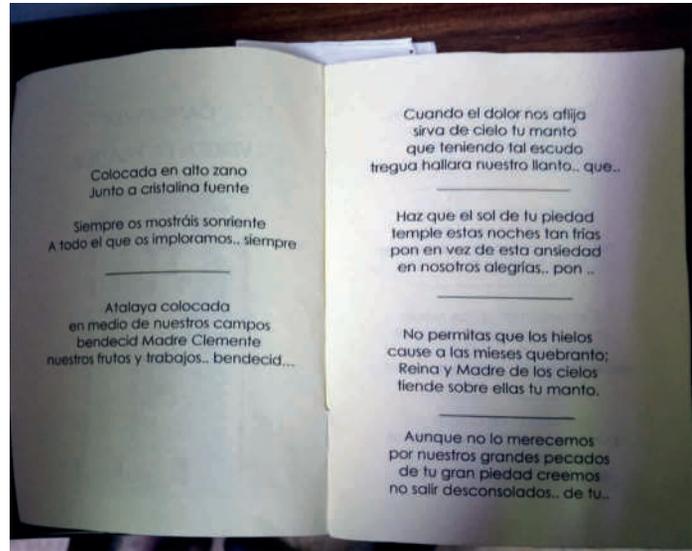
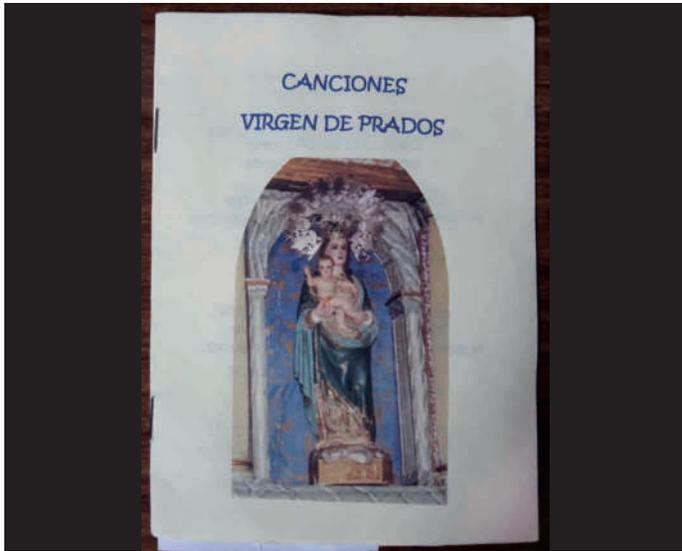
les. Algunas son más antiguas y otras de factura más reciente. Nuevamente esta descripción presenta un marcado paralelismo con respecto a las prácticas musicales documentadas en Villoslada en torno al Santo Cristo y san Miguel, así como en Aldeanueva del Codonal en torno a la Virgen del Pinarejo.

Pasando al sexmo de Santa Eulalia, en la localidad de Balisa, encontramos nuevamente unas rogativas especiales realizadas en honor a la Virgen del Otero en ocasiones de necesidad de lluvias. La imagen tradicionalmente se encontraba en la ermita de la Virgen del Otero, desde donde se iba en procesión hasta la denominada «cruz de Cant», actualmente desaparecida. De acuerdo con el relato de nuestros informantes, la práctica se siguió empleando hasta los años sesenta del siglo XX. Nuevamente, junto a ella nos refirieron un canto de petición de lluvias específico a la Virgen del Otero. Nuestros informantes nos cantaron varias estrofas del mismo. La referencia aparece transcrita en la página 262 bajo el título de *A la Virgen del Otero* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.V.O. Balisa*.

En Miguel Ibáñez encontramos un relato similar acerca de las rogativas especiales para pedir agua, en este caso a la Virgen de Prados. A esta Virgen, emplazada a las afueras del pueblo en la ermita de la Virgen de Prados, se le tiene una gran devoción en Miguel Ibáñez, a pesar de que la patrona de la localidad



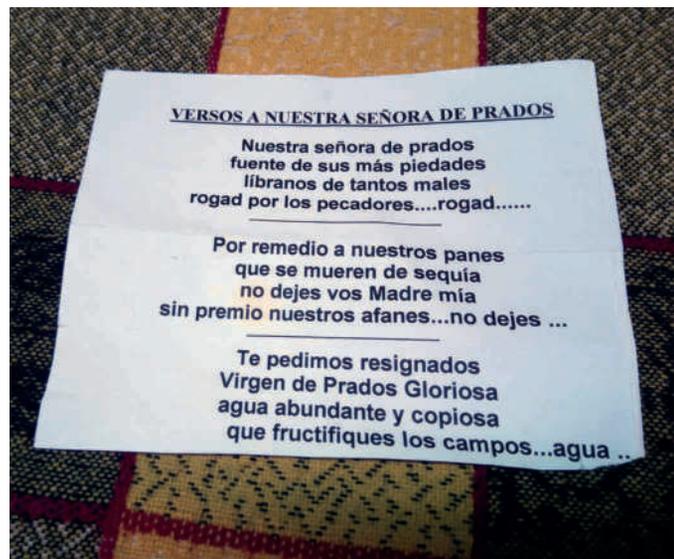
Documento local «Coplas a la Virgen de Prados» (Miguel Ibáñez)



Documento parroquial «Canciones Virgen de Prados» (Miguel Ibáñez)

sea Nuestra Señora de la Asunción. Al margen de las rogativas especiales para pedir agua a la Virgen de Prados, cada año se lleva la imagen desde la ermita hasta la iglesia parroquial del pueblo para hacerle una novena, que concluye finalmente en una romería a la ermita llevando de vuelta a la Virgen.

En torno a esta práctica, aún activa a día de hoy, se canta una canción a la Virgen para la que existen multitud de coplas. A lo largo de los días de la novena y en la romería final se va cantando a la Virgen diferentes textos, algunos de ellos correspondientes a fórmulas habituales pero muchos otros de contenido singular, escritos por los vecinos en tiempos relativamente recientes. Entre estas coplas algunas son de alabanza, otras aluden a contenidos contextuales de la práctica y otras son de temática propiciatoria. En concreto, algunas de las coplas son de petición de aguas. A la luz de esta descripción, la práctica recuerda notablemente una vez más a la de los cantos referidos en Villoslada, Paradinas y Aldeanueva del Codonal. Al igual que en aquellas localidades, los vecinos guardan en sus casas papeles con numerosas letras relativas a este canto. Ha de tenerse en cuenta, además, que la práctica sigue activa y, por tanto, estas letras se siguen cantando hoy en día. Esto hace que este



Documento local «Versos a Nuestra Señora de Prados» (Miguel Ibáñez)



San Isidro (Migueláñez)



Relicario con Lignum Crucis y certificado de autenticidad de la Reliquia (Migueláñez)

canto se encuentre presente en el imaginario general de la población de Miguel Ibáñez, y no solo en el recuerdo de un sector de dicha población. Como ejemplo, en nuestra visita a Navas de la Asunción –en la C.V.T. de Coca– conocimos a una vecina que pese a llevar muchos años viviendo en dicha localidad era natural de Miguel Ibáñez. La informante, de 95 años, no recordaba con claridad la melodía del canto, pero sí que nos dijo una copla y un esbozo de otra, que posteriormente encontraríamos de nuevo en nuestra visita a Miguel Ibáñez. La copla que nos recitó completa es la siguiente:

Nuestra Señora de Prados
Te venimos a pedir
El agua para los campos
Y en gracia de Dios morir

(Eulalia, 95, Nava de la Asunción)

En nuestra visita a Miguel Ibáñez, localizamos informantes que nos cantaron la canción y nos facilitaron documentos locales con la recopilación de una gran cantidad de coplas a la Virgen. La referencia, con todas las coplas documentadas relativas a este canto, aparece transcrita en la página 262 bajo el título de *Nuestra Señora de Prados* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *N.S.P. Miguel Ibáñez*.

Cerca de Miguel Ibáñez, en la localidad de Migueláñez, encontramos un caso curioso de adaptación con fines propiciatorios de un canto preexistente. Tuvimos ocasión de conversar con Frutos González, actual alcalde de la localidad y buen conocedor de las tradiciones locales, al que ya mencionamos anteriormente en relación con la recuperación de la romería en torno a la ermita de San Isidro. Con él estuvimos dentro de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, donde nos mostró la talla de san Isidro que en su día fue traída a la iglesia desde la ermita que actualmente se encuentra en ruinas. Junto con

la imagen del santo, patrón local, nos mostró el relicario de un Lignum Crucis que tienen en la iglesia, con su correspondiente documento de autenticidad. En dicho relicario puede observarse la presencia de los símbolos del santo labrador, como reflejo de la especial devoción local a su figura.

Además, nuestro informante nos proporcionó un par de documentos parroquiales que recogían el texto de dos cantos dedicados a san Isidro. En ninguno de los dos casos se trata de cantos de temática propiciatoria, sino propiamente de himnos de alabanza. Sin embargo, uno de ellos era empleado también para pedir agua al santo en ocasiones de necesidad, a través de una modificación textual de su estribillo. El himno en cuestión resultó ser similar a otros himnos a san Isidro encontrados a lo largo de nuestro recorrido por la provincia, como es el caso de la referencia documentada en Valtiendas que fue presentada, por su relevancia contextual y a modo de ejemplo de este tipo de himnos, en el capítulo sobre la C.V.T. de Fuentidueña. En aquella referencia, el texto del estribillo decía:

Oh, San Isidro, Santo Labrador
A ti acudimos con devoción
De nuestros campos sé tú el patrón
Socórrenos con lluvia y calor

(O.S.I. Valtiendas)

En el caso del himno de Migueláñez que nos ocupa, el texto del estribillo documentado dice:

Oh, San Isidro, Santo Labrador
A ti venimos con devoción
De nuestras almas eres guardián
Tú líbralas de la corrupción

(O.S.I. (2) Migueláñez)

Pero, tal y como nos indicó Frutos, este himno era adaptado en Migueláñez para pedir lluvias al santo en ocasiones de sequía, en el contexto de la celebración de rogativas especiales a tal efecto. El cambio en el texto era en tales ocasiones el siguiente:

Oh, San Isidro, Santo Labrador
A ti venimos con devoción
De nuestros campos tú eres guardián
Riéganoslos con agua torrencial

(O.S.I. [2] Migueláñez)

Nuestro informante no recordaba la melodía de las estrofas de este himno, pero sí la del estribillo, que cantó para nosotros. Esta referencia aparece transcrita, junto con el texto completo del himno según aparece en el documento parroquial y la variación textual del estribillo para ocasiones de sequía, en la página 265 bajo el título *Oh, San Isidro [2]* –de acuerdo con el modo de referir al canto por parte de nuestro informante, pese a que en el documento parroquial el texto figure titulado como «A San Isidro»– y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *O.S.I.[2] Migueláñez*. Como se comentará en su momento, el estribillo de *O.S.I. [2] Migueláñez* es también melódicamente similar al de *O.S.I. Valtiendas* aunque, al igual que ocurre con el texto, presenta ciertas diferencias.

Dentro del mismo sexmo, en la localidad de Bernardos, también implicada en la romería de la ermita de San Isidro, se celebra cada diez años otra romería en la que la Virgen del Castillo sube desde la iglesia de San Pedro Apóstol hasta la ermita de la Virgen del Castillo. Uno de nuestros informantes locales nos contó que antiguamente también se la sacaba con fines propiciatorios en ocasiones especiales, como por ejemplo, en casos de sequía.

Así mismo, en la localidad de Armuña encontramos una romería similar en honor a la Virgen del Tormejón, celebrada en este caso cada cinco años, en la que se sube la imagen desde la iglesia parroquial de San Bartolomé hasta la ermita de la Virgen de Tormejón. Y también en este caso tenemos noticia de la celebración de rogativas especiales para pedir agua a la Virgen.

Y así voy a relatar un novenario que se hizo por falta de agua en el año 1852 y que fue de esta manera:

El año próximo pasado de 1851 fue muy escaso en agua, pues en el verano nada llovió y en el otoño e invierno también muy poco, por manera que los nacidos dicen no haber conocido una tan grande sequía. Hasta el mes de abril se ha cogido el agua de los pozos con mucho trabajo y la mayor parte de los manantiales, tanto del pueblo como de su término, se han agotado. En el dicho mes de abril llovió muy bien y como estaba la tierra deseosa de agua y acompañó buen temporal se presentaba una cosecha extraordinaria, pero luego que llegó el mes de mayo se levantaron las aguas y acometieron los aires cierzo y solano, de tal modo quedaban los sembrados casi secos.

Se previó poner novena a Nuestra Señora de Tormejón, en la esperanza de que sucediese lo mismo que siempre, según lo escrito y lo que han conocido los nacidos, y así el ayuntamiento se presentó al se-



Iglesia de San Pedro Apóstol (Bernardos)

ñor cura, que es don Julián Martínez, diciéndole que no había otro recurso que se creyese más a propósito para conseguir el agua que poner en novena la imagen, el cual aceptó la proposición y se dio principio a la novena el día 17 de mayo.

Antes de tocar a la novena llovió, aunque muy poco, lo que no habíamos visto hacía ya más de un mes. En el quinto día, viernes, después de la Ascensión también llovió, aunque poco; pero en los días séptimo y octavo fue tanto lo que llovió y tan copiosamente que se llenaron las charcas y se fertilizó la tierra a toda satisfacción. El día 25, último del novenario, llevamos a la Virgen a su ermita en procesión, se celebró una completa función con misa solemne y novena, fuimos con la procesión por el callejón de San Roque y vinimos por las Acebras. Acompañaba una danza de jóvenes con su paloteo, siendo un continuo estruendo los vivas a María Santísima y las salvas con carabinas, por manera que salían lágrimas por los tiernos corazones en alegría del favor recibido de la Virgen Santísima.

(Relato de Dionisio Monjas en el Archivo Parroquial de Armuña; citado en Fuentes, 2008, 84-85)

En la localidad de Garcillán, en el sexmo de San Millán, encontramos nuevamente un relato referente a rogativas especiales para pedir agua. En esta ocasión, se trata de rogativas a la Virgen de la Piedad en la que se sacaba a esta de su ermita y se la llevaba en procesión. En esta localidad hablamos con María Cantalejo, una vecina de 84 años que recordaba haber vivido estas rogativas por vez última aproximadamente a finales de los años cuarenta del siglo XX. Además, nuestra informante recordaba una canción que se cantaba para pedir agua a esta Virgen. La referencia aparece transcrita en la página 266 bajo el título de *Oh, Virgen de la Piedad y*, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *O.V.P. Garcillán*. Queremos expresar un especial agradecimiento a María Cantalejo, que se tomó la molestia de telefonarnos al día siguiente de nuestra visita para cantarnos por teléfono alguna estrofa más que había recordado desde que la entrevistamos en persona.



Ermita de la Virgen de la Piedad (Garcillán)

También queremos resaltar que nuestra informante realizó un comentario acerca de una maestra que les enseñaba estos cantares cuando era pequeña. Como veremos al analizar el texto de esta referencia, este comentario resulta relevante de cara a la interpretación de la presencia de cierto contenido textual singular y llamativo.

Subiendo hacia el noreste, en la localidad de Valseca, volvieron a hablarnos de rogativas especiales para pedir agua en casos de necesidad. Recordemos que en esta localidad es en la única en la que nos contaron que se continúan celebrando a día de hoy las rogativas de San Marcos y el triduo de la Ascensión. Sin embargo, al hablar de la práctica de llevar a cabo rogativas especiales para pedir agua en casos de necesidad, nuestras informantes lo hicieron en pasado. En todo caso, recordaban haber ido hasta la cruz del camino de Hontanares en rogativa en tales ocasiones. Nuestras informantes no recordaban que se haya cantado ninguna canción específica en tales ocasiones a una imagen concreta. Sin embargo, una de ellas nos dijo que conocía una canción para pedir agua, pero no de haberla cantado en tales ocasiones, sino de haberla aprendido «de antiguo», cuando era pequeña. Esta informante, de 89 años en el momento de la entrevista, nos cantó dicha canción. La referencia aparece transcrita en la página 267 bajo el título de *Agua te pedimos (6)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *A.T.P. (6) Valseca*. Como veremos más adelante, esta referencia llamativamente presenta muchos rasgos compartidos con las referencias documentadas en la C.V.T. de Maderuelo y la referencia *S.V.R. Sotillo*.

En el año 1982, Macario Santamaría visitó Mozoncillo, al norte de este mismo sexmo de Cabezas, y grabó una referencia correspondiente a una canción de petición de lluvias que se encuentra recogida en el archivo sonoro *ATO_00308_11* de la Fundación Joaquín Díaz. La canción fue cantada por Alejandro Herrero, *el tío Soguero*, de 80 años en el momento de la entrevista. La referencia aparece transcrita en la página 268 bajo el título de *Virgen Santa de Rodelga* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *V.S.R. Mozoncillo*. Textualmente, se trata de una copla de estructura y contenido habitual, pero melódicamente se encuentra cantada en un singular estilo melismático de ritmo libre. Los valores rítmicos empleados



Cristo de las Estrellas (Fuentepelayo)

en la transcripción son, por tanto, meramente aproximados. En cuanto a la imagen aludida, la Virgen de Rodelga es la patrona de Mozoncillo y el canto hace referencia a las rogativas especiales que en esta localidad, en ocasiones de necesidad de agua, se hacían en torno a la ermita de la Virgen de Rodelga.

Al norte de Mozoncillo encontramos la localidad de Fuentepelayo que, aunque previamente perteneció a la C.V.T. de Cuéllar, a finales del siglo XII pasó a formar parte del señorío episcopal de Segovia. En esta localidad nos contaron que antiguamente, cuando había sequía, se rogaba para que lloviera al llamado Santo Cristo de las Estrellas, una talla del siglo XV –recientemente restaurada– que se encuentra ubicada en el interior de la iglesia de Santa María. La costumbre en tales ocasiones era ofrecer novenarios al Cristo, pero sin bajar la imagen de su elevada ubicación en una de las naves laterales de la iglesia. Sin embargo, si la sequía era muy severa, se bajaba excepcionalmente al Cristo para llevarlo en procesión. Nuestros informantes nos hablaron del momento de bajar al Cristo como de «todo un espectáculo» al que asistía todo el pueblo. Uno de los vecinos con los que hablamos, de 63 años en el momento de nuestra entrevista, recordaba haber visto bajar al Cristo en una ocasión.

De acuerdo con el relato de otro vecino, de 90 años, en tales ocasiones se llevaba al Cristo desde la iglesia hasta el ferial, y allí se bendecían los campos. Nuestro informante añadió que el Cristo «daba agua casi siempre que se le pedía». También nos contó la historia de un hombre que «faltó a verle bajar y luego le cayó un rayo en la tormenta».

Héctor Guerrero incluye en su libro de himnos (Guerrero, 2000) una referencia que titula «Rogativa al Santo Cristo de las Estrellas» que le fue cantada por una vecina en Fuentepelayo en 1997.

La transcripción de Guerrero aparece reproducida en la página 269 bajo el título original de *Rogativa al Sto. Cristo de las Estrellas* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *R.S.C.E. Fuentepeelayo*. En nuestra visita a la localidad tuvimos la oportunidad de contextualizar el canto, efectivamente, en el marco de las rogativas para pedir agua al Santo Cristo de las Estrellas.

De hecho, tuvimos la oportunidad de entrevistar a Agustín Ballesteros, un vecino de 90 años, que nos habló de aquellas rogativas para pedir agua y, junto con Magdalena Delgado, una vecina de 92 años, nos cantó la canción que en su día documentó Guerrero. Nuestros informantes recordaron una estrofa adicional que no aparece recogida en el libro de Guerrero, si bien indicaron que «había más letras», pero que en aquel momento no las recordaban. La referencia aparece transcrita en la página 270 bajo el título *Oh, Cristo de las Estrellas* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *O.C.E. Fuentepeelayo*.

En Turégano, cabeza del señorío episcopal, nos hablaron también de la celebración de rogativas especiales para pedir agua a la Virgen del Burgo. Esta talla románica –también recientemente restaurada– antiguamente se encontraba en una ermita a las afueras del pueblo, pero actualmente puede contemplarse en la iglesia de Santiago Apóstol. En esta localidad, un grupo de vecinos nos cantaron una canción para pedir agua a la Virgen del Burgo que era cantada en tales rogativas. Entre unos y otros vecinos recordaron una larga colección de coplas. La referencia aparece transcrita en la página 272 bajo el título *Oh, Virgen Santa del Burgo* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *O.V.S.B. Turégano*.

En Torreiglesias, nos hablaron de rogativas especiales para pedir agua y para pedir que cese la lluvia a Santiago Apóstol, patrón de la localidad. La talla del santo, denominada localmente «Santiaguito» se encontraba antiguamente en la ermita de Santiaguito, entre Torreiglesias y Losana de Pirón. Sin embargo, con motivo de unas tormentas que se produjeron en el año 1921, se decidió trasladar al santo a Torreiglesias. Con motivo de aquel episodio, un vecino de Torreiglesias, Celestino Grande Jimeno, escribió un poema que aparece recogido en una monografía escrita por su nieto acerca de Torreiglesias.

[...]

En la época presente
por tormentas angustiado,
que se traslade al pueblo
la autoridad ha ordenado.

Dos vecinos del lugar
van por la imagen bendita
y con lluvia muy copiosa
llegaron hasta su ermita.

Por ver si la lluvia cesa
se deciden a esperar,
y al ver que tarde se hace
se disponen a marchar.

Con devoción y respeto
cogen la imagen Sagrada,
y para que no se moje
procuran muy bien taparla.

De aquel recinto sagrado
sacaron la santa Imagen;
la lluvia cesa de pronto
quedando una hermosa tarde.

[...]

(Celestino Grande Jimeno, Torreiglesias, 1921;
recogido en Grande, 2011, 183)

La última copla citada de este poema alude precisamente a la concepción de la imagen de la talla como santo protector frente a los excesos y carencias de agua.

En general, continuamos encontrando referencias a rogativas especiales realizadas en casos de sequía en localidades como Losana de Pirón, Adrada de Pirón, Brieiva, etc. En Adrada de Pirón un vecino de 79 años nos dijo que en ocasiones en estas rogativas «se hinchaba a llover» y se tenían que volver. En Brieiva dos informantes diferentes nos contaron cada uno un chascarrillo relativo a las rogativas para pedir lluvias. El primero nos lo contó un hombre de 66 años y refiere a que un monaguillo preguntó al cura en la procesión: «¿hasta dónde vamos a ir?», y el cura le respondió: «hasta Roma; si no llueve a la ida, lloverá a la vuelta». El segundo chascarrillo, referido por una informante de 95 años, cuenta la historia de un sacristán que, después de la misa, entró a la sacristía a decirle al cura que no se desvistiese para hacer una rogativa, a lo que el cura le respondió «súbete a la torre a ver si hay nubes y, si no hay, no hay rogativa».

Dentro de este mismo sexmo de San Lorenzo, en el municipio de Espirido, actualmente se siguen celebrando romerías a la ermita de la Virgen de Veladéz en las fiestas patronales, que se celebran en torno al primer fin de semana de mayo o el último fin de semana de abril. La relación entre estas fechas y el calendario del ciclo anual y las rogativas oficiales no pasa desapercibida. Sin duda, el mantenimiento de esta práctica se ha visto propiciado por el pronunciado incremento de la población acontecido durante las últimas décadas en este municipio –dividido en tres núcleos, a saber, Espirido, La Higuera y Tizneros–, derivado de su proximidad a Segovia. Al igual que en otros contextos locales, esta romería se ha venido transformando con el paso del tiempo, aunque conserva prácticas tales como la procesión hasta la ermita –hoy acompañada de baile de jotas tocadas por dulzaina y tamboril–, la misa en la ermita o la puja de las andas. Después de la misa antiguamente se tomaba un almuerzo junto a la ermita, pero actualmente se vuelve al pueblo para tomar el aperitivo y, por la tarde, se regresa a la ermita. Sin duda, este cambio tiene que ver con el incremento poblacional y la transformación sociológica del municipio.

Pero además de la evidente relación entre esta romería con el calendario del ciclo anual, nuestros informantes locales refirieron a la práctica de novenarios específicos para pedir agua a la Virgen de Veladéz en casos de necesidad.

En relación con ello, Héctor Guerrero documentó en su libro de himnos (Guerrero, 2000) un canto de temática propiciatoria que grabó durante una novena en Espirido en 1996. La transcripción de Guerrero aparece recogida en la página 273 bajo el título original de *Oh, Virgen de Veladéz* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *O.V.V. Espirido*.

En nuestra visita a Espirido, localizamos a una vecina que recordaba el canto y, además, poseía una copia del libro de Guerrero. Cantó para nosotros a partir del texto contenido en el libro, pero empleando una melodía con ciertas diferencias rítmicas en relación con la transcripción de Guerrero. La referencia aparece transcrita en la página 274 bajo el título de *Oh, Virgen de Veladiez (2)* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *O.V.V. Espirido (2)*.

En Escalona del Prado, dentro del sexmo de Cabezas, nos hablaron de la celebración de novenarios a la Virgen de la Cruz, habitualmente para pedirle lluvias. En estos novenarios era costumbre que los vecinos cantasen «despedidas» compuestas por ellos mismos. Así, cada uno dirigía a la Virgen sus peticiones. Según uno de nuestros informantes locales, algunas de ellas eran cantadas y otras meramente recitadas. Era habitual que en ellas se pidiese agua en tiempos de sequía, aunque también a veces en temporadas de exceso de lluvias se pedía que dejase de llover. Esta práctica nos recuerda una vez más a la de los casos encontrados en Aldeanueva del Codonal, Villoslada, Paradinas o Miguel Ibáñez.

En Veganzones nos hablaron nuevamente de rogativas celebradas en ocasiones de sequía, en este caso relativas a la imagen de la Virgen de la Piedra, que antiguamente se encontraba en un molino que «se llevó el Río». Desde entonces, la Virgen se venera en la iglesia parroquial de Santa Águeda. Igualmente, en Muñoveros, nos hablaron de la celebración de novenarios locales en casos de sequía.

Pero, aparte de todo lo anterior, en todas estas localidades nuestras preguntas acerca de las prácticas propiciatorias para pedir lluvias nos llevaron a encontrarnos una y otra vez con relatos diversos alusivos a una misma práctica propiciatoria que ha implicado la participación de un gran número de localidades durante varios siglos, a saber, las denominadas Mojadas de Caballar.

14.5. El eje cultural de Caballar

Con el objetivo de establecer un punto final a nuestro recorrido a través de las prácticas propiciatorias vinculadas al ciclo anual de las comunidades agrícolas y ganaderas de la provincia de Segovia, hemos reservado este último epígrafe etnográfico a la que probablemente sea la práctica más ampliamente conocida y documentada de la provincia en relación con la petición de lluvias, a saber, las denominadas «Mojadas de Caballar». Debido a una serie de factores que serán analizados a continuación, esta práctica ha sido informada y estudiada con mayor atención que cualquier otra práctica propiciatoria de la provincia en los últimos tiempos. Por una parte, los medios de comunicación locales e incluso nacionales le han prestado cobertura y, por otra, se han llevado a cabo estudios documentales específicos. Entre ellos, destaca una monografía que publicó Tomás Calleja Guijarro en 1988 (Calleja, 1988), en la que se lleva a cabo un repaso histórico de la celebración de las Mojadas, a través de la revisión de archivos y otras fuentes historiográficas. Nuestro objetivo en este epígrafe será el de contextualizar la práctica de las Mojadas en el marco de las prácticas propiciatorias relativas al ciclo anual en la provincia de Segovia, así como el de aportar una dimensión etnográfica a través de nuestra experiencia de campo más allá de la documentación histórica recogida en otras fuentes.

Además de los múltiples informantes que nos hablaron de las Mojadas en un gran número de localidades de un amplio territorio en torno a Caballar, en nuestro trabajo de campo tuvimos ocasión de conocer a don Ildefonso Asenjo Barbolla, sacerdote que ofició la última Mojada hasta la fecha, la de 1992. Queremos expresarle aquí un agradecimiento especial por su extraordinaria disposición y amabilidad. Conversamos con él en varias ocasiones, la primera de ellas topándonos con él por casualidad en la localidad de Turégano y, posteriormente, en nuestras visitas a la localidad de Caballar. Ildefonso nació en Campo de San Pedro, aunque actualmente vive en Veganzones, localidad de la que es párroco, junto con Caballar, Muñoveros y Torreiglesias. Sus apreciaciones y comentarios relativos a la práctica de las Mojadas nos sirvieron enormemente para comprender la lógica de los procesos antropológicos implicados.

En primer lugar, las Mojadas de Caballar son una práctica de petición de lluvias consistente en la inmersión de un par de cráneos –conservados como reliquias en la localidad de Caballar desde hace siglos– en la llamada «Fuente Santa». De acuerdo con las narrativas locales, dichas reliquias son los cráneos de san Valentín y santa Engracia, hermanos de san Frutos y mártires decapitados por los sarracenos en el siglo VIII. Estos dos cráneos eran antiguamente sumergidos en el agua de la Fuente Santa directamente, pero en el siglo XVII fueron introducidos en una urna de plata y cristal para su mejor conservación. En la localidad de Muñoveros, una informante se refirió a esta urna como «farolitos».

La celebración de las Mojadas no es un fenómeno exclusivamente local, como ocurre con otras prácticas de petición de lluvias de la provincia, en las que cada pueblo ruega a sus imágenes propias. En este caso, se trata de una práctica colectiva que implica a varios pueblos de la zona. Recordemos que en una ocasión encontramos otra práctica de inmersión, en torno a la estatuilla de una Virgen conocida como «la Pedigüeña», a la que antiguamente los vecinos de Lastras de Cuéllar sumergían en una pequeña fuente. Sin embargo, la dimensión local de aquella práctica frente a la naturaleza comarcal de las Mojadas de Caballar supone uno de los motivos por los que las segundas han adquirido una mayor presencia dentro del imaginario colectivo provincial.

Por otra parte, la celebración de las Mojadas es llevada a cabo exclusivamente en casos de sequía pertinaz. Así, ante la necesidad de lluvias, inicialmente cada pueblo recurre a las rogativas y novenarios celebrados para pedir el agua a sus santos locales, pero en caso de graves sequías, el conjunto de las localidades afectadas se reúne en Caballar para llevar a cabo una rogativa de mayor escala y a la que se atribuye tradicionalmente una elevada eficacia. La conexión que establecen las narrativas culturales entre la eficacia y la excepcionalidad de la celebración es una de las claves sobre las que se articula la confianza cultural en el procedimiento. En términos de don Ildefonso, nuestro informante, «se ha pedido cuando era oportuno, sin abusar».

De hecho, el procedimiento para la solicitud de la celebración de una Mojada refleja este carácter de excepcionalidad. Según lo establecido, es el pueblo de Turégano el que, a instancias de las localidades de su vicaría, debe solicitar la celebración de la Mojada, inicialmente al pueblo de Caballar y, posteriormente junto con Caballar, al obispado de Segovia. En caso de que no

haya llovido suficiente en la comarca, la vicaría de Fuentepelayo puede solicitar una segunda Mojada a Caballar y al obispo. Y, finalmente, si aún no ha llovido suficiente, la vicaría de Pedraza puede solicitar la celebración de una tercera Mojada.

Se dice que la celebración de las Mojadas viene de más antiguo, pero la primera referencia histórica documentada de la que se dispone data de 1597, donde puede leerse la larga lista de localidades implicadas en la celebración de la Mojada.

La cuesta	[...] En la billa de Caballar a trynta dias del mes de mayo de myl e quy ^{os} e nobenta e tres as. [...] esos que en deyuso seran escrytos se juntaron en la dha. billa para effeto de sacar las rreliquias de los ssantos e llebarlas en prozesion a la ffuente santa por la esterylidad grande que abia de agua anbiendo probeido para ello L ^a
Carrascal	
Munuberos	
Cabezuela	
Puebla	
Turegano	[...] Y llegados aquella ffuete colocando pendones los crucyffyjos e todas las cruces dichas estando junto a la ffuete la cruz de turegano la postrera lleugo la clericia y el cura de la dcha billa con su capa rrica yncos de rodillas en el asiento de la dcha ffuete empezaron el salmo te dezede ynos deus ynsion y alabado con gloria patry dijo cyertos bersos y oracyones que estan en el segobiano que la una enpieza deus in quo bibimus mobemus esumusplubian nobis etc. e otras y echo hesto se lebanto el dcho cura e toda la demas cleryzia y el bicario de la billa de turegano d ^o de chabes los quales con la gran multitud de jente no podian e dijo el dicho bicario senores dexen lugar que ya lo hecho bayan andando y en este mysmo estante ffue dios serbido y enpezo a caher de su rrozio y ya que yba la dicha prozesion a la yglesia de la dicha billa el carrabillar adelante yba creziendo mas el llober e dio tres o quatro truenos pequenos y desta suerte se lleugo a la yglesia con las santas rreliquias cubryendo las mangas de las cruces por el agua y rrozio del zielo e todas las gentes que heran en mucha cantidad dando lores y grazias a nro senior por las grandes mercedes y con gran regozijo - e duro el agua cosa de ora e media poco mas o menos [...]
Fuentepelayo	
Mozonzyllo	
Aldea el Rey	
Escalona	
Pinarnegyrllo	
Sauquyrllo	
Carzuela	
Baldevacas	
El Cobillo	
Arebalylo	
Ballyruela	
La Matilla	

[Archivo parroquial de Caballar. Carpeta de Actas y otros documentos pertenecientes a las Mojadas de los Santos Mártires de Caballar. Acta de la Mojada celebrada el 30 de mayo de 1593; citado en Calleja, 1988, 238-240]

A partir de esta Mojada, se ha podido rastrear la celebración de este tipo de prácticas hasta nuestros días, a excepción de una laguna documental de 102 años entre 1635 y 1737, de acuerdo con la tabla que elabora Calleja Guijarro en su libro sobre las

Mojadas [Calleja, 1988, 218-220]. Hemos reformulado y completado dicha tabla mediante la inclusión de la última Mojada, celebrada en 1992, fecha posterior a la publicación de su libro.

Tabla de las Mojadas celebradas en Caballar desde que tenemos actas u otros testimonios escritos y auténticos de las mismas

N.º Mojada	Fecha	Vicarías implicadas	Notas relativas a la «eficacia»
1	30 mayo 1593	Vicarías de Turégano, Pedraza y Fuentepelayo	Llovió
2	13 junio 1602	Vicarías de Turégano, Pedraza y Fuentepelayo	Llovió
3	11 mayo 1609	Vicaría de Pedraza	Llovió
4	26 mayo 1620	Vicaría de Turégano	Rogativa sin Mojada. Llovió
5	7 mayo 1635	Vicaría de Pedraza	Llovió los dos días siguientes
6	12 mayo 1635	Vicaría de Turégano y lugar de Sauquillo	Llovió
...	Laguna documental. Varias Mojadas
7	6 junio 1737	Vicaría de Turégano	Llovió
8	16 mayo 1753	Vicaría de Turégano	Llovió durante la novena que se dijo tras la Mojada
9	31 mayo 1753	Vicaría de Pedraza	Llovió
10	21 mayo 1767	Vicaría de Turégano	Llovió
11	9 julio 1770	Vicaría de Turégano	No llovió
12	8 junio 1775	Vicaría de Turégano	Rogativa sin Mojada. Llovizó
13	1 junio 1780	Vicaría de Turégano	Llovió
14	7 junio 1803	Vicaría de Turégano	No llovió
15	30 junio 1820	Vicaría de Turégano	Llovió
16	¿12? junio 1824	Vicaría de Turégano	No hay constancia
17	24 abril 1834	Sólo Caballar	Llovió
18	27 junio 1842	Vicaría de Turégano	Llovió
19	12 junio 1865	Vicaría de Turégano	Llovió
20	22 abril 1868	Vicaría de Turégano	Llovió
21	29 mayo 1870	Vicaría de Turégano	Llovió
22	13 junio 1870	Vicaría de Pedraza	Llovió
23	28 abril 1896	Vicaría de Turégano	Llovió tres días seguidos. No general
24	12 mayo 1896	Vicaría de Pedraza	Llovió copiosamente antes de ir a la Fuente Santa
25	1 junio 1896	Vicarías de Fuentepelayo y Pedraza y Villa de Turégano	Fuerte lluvia en la fuente
26	7 junio 1899	Vicaría de Turégano	Llovió
27	1 julio 1907	Vicaría de Turégano	Pequeña lluvia
28	12 junio 1924	Vicaría de Turégano	No llovió
29	10 junio 1942	Vicaría de Turégano	Llovió
30	3 mayo 1945	Vicaría de Turégano	Llovió el segundo y tercer día de la novena
31	15 mayo 1945	Vicaría de La Cuesta	Llovió el último día de la novena y en la Mojada
32	30 mayo 1964	Vicaría de Turégano	Llovió al día siguiente de la Mojada
33	6 junio 1982	Vicaría de Turégano y pueblo de La Cuesta	Llovió
34	9 mayo 1992	Vicaría de Turégano	Llovió poco
35	22 mayo 1992	Vicaría de Turégano	No llovió

Con respecto a la anterior tabla, Calleja realiza una serie de comentarios en su libro relativos a sus criterios de inclusión o exclusión de unas u otras Mojadas referidas en documentos en el listado. Además, añade algunas consideraciones relativas a las fechas y las villas implicadas, a la vez que subraya el elevado «grado de eficacia» de las Mojadas reflejado por los documentos consultados.

Las narrativas culturales han reflejado y dado soporte a esta imagen de eficacia de la herramienta cultural. Un claro ejemplo lo constituye una historia presente en el imaginario colectivo que nos refirieron varios informantes de diferentes localidades del entorno de influencia de Caballar. Según el relato, un año no paraba de llover durante varios días desde la celebración de una Mojada, hasta que fueron a la Fuente Santa y descubrieron que había quedado dentro del agua un pequeño huesecillo que se había desprendido de uno de los cráneos. Al verlo, lo sacaron del agua y finalmente dejó de llover.

Por lo general, en nuestro trabajo de campo encontramos a muchas personas que de un modo u otro manifestaban confianza en la práctica de las Mojadas, normalmente añadiendo comentarios del tipo: «y por lo que fuese, el caso es que llovía». Este tipo de coletilla muestra las dificultades que el propio informante encuentra al tratar de justificar una práctica basada en la lógica del pensamiento mágico en un contexto ajeno a la práctica. Pero a menudo también nos topamos con conductas escépticas con respecto a la eficacia del procedimiento. Es el caso del comentario que nos hizo un informante de Escalona del Prado, que dijo que «en Caballar sacaban a los santos cuando sabían que iba a llover». Así mismo, dada la extensa duración de la celebración de las Mojadas, un informante de Veganzones que había asistido a las más recientes manifestó que «era pesado lo de Caballar». Así, en un momento general de declive tanto de las prácticas propiciatorias vinculadas al ciclo anual como de la fe cristiana en general, si bien para una parte de la población la confianza en el procedimiento cultural continuaba justificando sobradamente cualquier esfuerzo personal acorde a las características de la práctica, otros individuos podrían haber requerido artefactos culturales dedicados específicamente a justificar tales esfuerzos. Sería el caso de un relato que nos refirieron también en varias ocasiones con relación a la Mojada del año 82, que cuenta que, en tal ocasión, un joven de Otones de Benjumea iba renegando de cansancio en la procesión, mostrando poca confianza en la eficacia del procedimiento, y que en aquella ocasión llovió en toda la comarca, salvo en Otones, donde «les apedreó»⁵⁵.

El esquema de celebración de las Mojadas, por lo general, consiste en la realización de un novenario previo que culmina en la celebración de una rogativa a la Fuente Santa por parte del pueblo de Caballar. Allí se celebra una misa sin sumergir las reliquias en la fuente. Posteriormente se celebra propiamente la Mojada en un día acordado. La celebración del novenario y la rogativa previa supone un momento de localismo frente al

espíritu comarcal de la celebración de las Mojadas, como pudimos apreciar por los comentarios de alguno de nuestros informantes, que incluso nos dijo en términos comparativos que realmente «la novena y la rogativa anteriores a la Mojada tienen más miga».

La celebración del día de la Mojada dura más de tres horas, y comienza en Caballar por una recepción en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, a la que van llegando progresivamente cada uno de los pueblos asistentes con sus cruces parroquiales, pendones e insignias. La recepción se lleva a cabo por la puerta trasera de la iglesia y, una vez que se hallan todos allí, comienza la procesión hacia la Fuente Santa saliendo por la puerta delantera.

En esta procesión, el orden en que se suceden las localidades es importante, y responde a una jerarquía claramente establecida. El párroco va encabezando la procesión y la localidad de Caballar camina en último lugar, portando la urna de las reliquias. Pero, después del cura, el siguiente puesto de la procesión no es para Turégano, cabeza de la vicaría, sino curiosamente para Muñoveros, que ni siquiera pertenece a dicha vicaría. En varias ocasiones nuestros informantes nos contaron un relato en el que se ofrece una explicación de ello. Según la versión de don Ildefonso, un señor de Muñoveros y su criado negro volvían en mula desde Segovia hasta su pueblo. Tenían costumbre de detenerse a beber agua en una fuente, pero al llegar a ella las mulas se asustaron y se echaron para atrás, puesto que el agua se encontraba llena de sangre. Se asomaron a la fuente y descubrieron allí las cabezas de los santos decapitados. El criado negro cogió las cabezas y las metió en las alforjas de las mulas, llevándolas a Muñoveros, donde las guardó en un arca. Según el relato, este criado murió al día siguiente. Muñoveros tiene el honor de ocupar la primera posición después del cura en las procesiones a la Fuente Santa, puesto que históricamente, de acuerdo con el anterior relato, es considerado el pueblo descubridor de las reliquias de los santos. Varios de nuestros informantes recordaban que este privilegio hacía que frecuentemente acabasen peleando los de Turégano y los de Muñoveros en los días de las Mojadas porque, tal y como expresó irónicamente una informante de Muñoveros, «los de Turégano, con su castillo, querían ir primeros».

También en relación con el anterior relato del descubrimiento de las cabezas de los santos, se cuentan historias relativas a una tensión histórica entre Caballar y Muñoveros en torno a las reliquias de los santos, de estructura semejante a otras historias de tensiones culturales entre localidades vecinas. En este caso, varios de nuestros informantes hicieron referencia a un episodio en el que, en el seno de las tensiones señaladas, las reliquias fueron llevadas a Muñoveros. Sin embargo, según el relato, las cabezas de los santos amanecieron al día siguiente en Caballar.

En nuestra visita a la localidad de Caballar, recorrimos personalmente el trazado que se realiza en las procesiones de las Mojadas. Tras salir de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción descendimos hasta la parte baja del pueblo y, desde allí, tomamos un camino de tierra. Más adelante, encontramos un desvío en el que aparece indicado el emplazamiento de la denominada «Fuente Santa».

A unos metros de allí encontramos la Fuente Santa junto a la ermita llamada «de la Fuente Santa». De acuerdo con el relato

⁵⁵ En el libro de Calleja (Calleja, 2000, 216) encontramos una alusión a este episodio indicando que el joven dijo: «Y si no llueve, ¿que coño hacemos con las cabezas de los santos?», pero se recoge que don Rafael San Cristóbal argumentó en defensa del joven que le conocía bien por haber sido monaguillo suyo y que no lo había hecho con mala intención. Como prueba de ello, y siguiendo la lógica general de la causa-efecto, indicó que los vecinos de Otones recibieron más dinero de los seguros agrícolas que el que hubiesen ganado por la venta de la cosecha de modo que, a su entender, la granizada no debía ser considerada como un castigo divino.



Desvío hacia la Fuente Santa (Caballar)



Fuente Santa (Caballar)

anterior, es en esta fuente donde los sarracenos arrojaron las cabezas de los santos cuando fueron decapitados tras haberse refugiado en esta zona.

En torno a ella tiene lugar el día de la Mojada una misa en la que específicamente se pide agua. Dada la gran cantidad de gente que tradicionalmente se ha reunido en tales ocasiones, al recinto donde está la fuente entran exclusivamente las autoridades, según nos indicó una informante.

Al final de la misa, el cura oficiante se arremanga, toma la urna con las calaveras de los santos y la introduce tres veces en el agua de la Fuente Santa. Con respecto a este momento, nuestros informantes hablaron en varias ocasiones de un cambio de apariencia en las reliquias.

Se ponen rojos los santos cuando se meten en el agua.

(Juan Sanz, 92, Veganzones)

Una informante de Caballar lo expresó así:

Es espeluznante. La urna tiene cuatro orificios arriba y cuatro abajo. Se sumerge tres veces y entra agua. Al efecto de lo que sea, se ven las venas y la calavera se pone rojiza.

(Carmen, Caballar)

Don Ildefonso comentaba con respecto a este relato que, si bien ciertamente las calaveras adquieren un color rojizo, existe una explicación científica referente a la composición química de los cráneos y del agua. Sin embargo, conversamos con una gran cantidad de informantes que referían a este hecho en términos milagrosos.

Desde luego, el momento de la inmersión de los cráneos en la fuente supone el clímax de toda la celebración. La excepcionalidad del acto, así como la complejidad y amplitud de los preparativos hacen del acto de inmersión un «momento mágico», como de un modo u otro se trasfunde a los relatos culturales referidos a dicho momento.

Por otra parte, este momento aparece narrado en todos los relatos referentes a las Mojadas haciendo especial énfasis en el solemne silencio mantenido por la multitud asistente. De acuerdo con estos testimonios, el profundo silencio únicamente resulta roto por algún grito pidiendo agua. Por ejemplo, una de nuestras informantes recordaba que en una de las últimas Mojadas una mujer gritó de repente: «¡Agua, santos benditos!».

Este clima de solemnidad y respeto desempeña un papel esencial en el desarrollo del ritual y en especial en lo relativo a su integración en el marco de las narrativas cristianas. Evidentemente, el ritual de inmersión que constituye el núcleo de las Mojadas es una práctica de origen pagano desde el punto de vista del cristianismo. Por ello, a lo largo de la historia, la aceptación de esta práctica por parte de la Iglesia ha ido atravesando diferentes episodios.

Uno de los momentos documentados en los que se conoce un manifiesto rechazo a la práctica por parte de las autoridades eclesiásticas competentes se produjo a finales del siglo XVIII, en tiempos del obispo Benavides. El episodio, que aquí sintetizaremos brevemente, se encuentra pormenorizadamente expuesto en el libro de Calleja (Calleja, 1988). En una de nuestras entrevistas, don Ildefonso mencionó una consulta que se hizo al obispo Benavides acerca de la licitud de la práctica. De acuerdo con los archivos del obispado de Segovia, dicha consulta fue llevada a cabo en 1773 y fue dirigida al obispo y las autoridades diocesanas, habiéndose podido documentar varias respuestas negativas a la misma.

[La acción es] ilícita, supersticiosa y de ningún modo practicable, pues por ella dan a entender que dicha acción es medio de sí ordenado conducente y que tiene conexión como infalible y si no que no lo hicieran, para conseguir el agua que es el fin que por la dicha acción tiene el pueblo: y acción de Reliquias sagradas, que no cede como parece que es ésta, en reverencia de Dios y sus SStos., antes bien es a dicha reverencia y veneración, según juzgo, muy opuesta, es ilícita y supersticiosa

(Fray Alonso Redondo, 21 de mayo de 1773, citado en Calleja, 1988, 136)

En otra respuesta se manifiesta incluso la conveniencia de tratar de retraer de la práctica al pueblo.

La acción de mojar y remojar las reliquias con sus circunstancias es irreverente, irreligiosa y también supersticiosa por la vana confianza que en ella se pone para alcanzar los buenos temporales, y así se debe cortar este abuso y el consultante retraer de ella a sus feligreses

(Fray Pedro Ynclán, 1773, citado en Calleja, 1988, 137)

Como consecuencia de estas reacciones, la Mojada que se propuso en 1775 se encontró con la negativa por parte del cura de Turégano y se vio, por tanto, frustrada. Sin embargo, desde dentro de la propia Iglesia se produjo una respuesta en defensa de la práctica en forma de una *Apología Teológica Moral*.

Soy de sentir que la ceremonia de mojar las santas cabezas en las aguas de la fuente cuando hacen rogativas por la lluvia a los dos esclarecidos mártires, sus especiales bienhechores y patronos, no es supersticiosa sino honesta y religiosa, conducente a la mayor honra y gloria de Dios, culto de sus santos, crédito de la religión cristiana, incentivo de la piedad y religión y útil para el bien espiritual y temporal de aquel pueblo y otros comarcanos

(Padre Estévez: *Apología Teológica Moral* en que se vindica la nota de supersticiosa la inmemorial ceremonia de inmergir en las aguas de la Fuente Santa las sagradas cabezas de San Valentín y Santa Engracia en la rogativa que les hace la villa de Caballar, obispado de Segovia, a fin de obtener el beneficio de la lluvia en tpo. de sequedad. Su autor, el R. P. Fray Fern^{do}. Estévez de la regular observancia de N.P.S. Fran^{co}. Lect^r. Jub.^o y ex definidor de la S. Provincia de la Concepción. Sacóla a la luz la dicha villa de Caballar; citado en Calleja, 1988, 143)

El empleo de la palabra «piedad» en este fragmento no pasa inadvertido. El ritual de inmersión de los cráneos en la Fuente Santa recurre al imaginario cristiano, pero no constituye una práctica alineada con el pensamiento oficial de la Iglesia católica, identificándose así desde el punto de vista de la Iglesia con el concepto de «piedad popular». Dicho lo anterior, la actitud del padre Estévez con respecto a la práctica es favorable a la integración. Como se comentó en su momento, este tipo de actitudes han sido promovidas oficialmente por la Iglesia, que

ha reconocido en la piedad popular una herramienta de acercamiento a las comunidades para, partiendo de sus prácticas e imaginarios locales, redirigir progresivamente esta «sensibilidad popular» hacia el pensamiento y los rituales oficiales de la Iglesia.

En este mismo sentido, diversos teólogos de universidades tales como Salamanca, Valladolid o Alcalá, en reacción a la Apología del padre Estévez, se mostraron favorables a la práctica de las Mojadas como un modo de estimular al pueblo a rendir culto a Dios.

La Procesión de la Villa, su aparato grave y religioso, el rezo y canto eclesiástico con las demás circunstancias que menciona la consulta, nada tiene de supersticiosa ni profana, antes por el contrario es muy piadosa, Christiana, Devota y excita a los concurrentes a tributar a Dios un acto de Religión venerando las reliquias de sus mártires, y esperando por su intercesión del supremo Señor los beneficios que se piden.

(Diez doctores de la Universidad de Salamanca, 24 de junio de 1778; citado en Calleja, 1988, 146)

De hecho, en este escrito se pone de manifiesto un giro narrativo que ha resultado clave en la adaptación de este tipo de prácticas reconocidas por la Iglesia como «piedad popular» hacia las líneas oficiales de culto. Se trata del matiz final en el que se indica que «venerando las reliquias de sus mártires», los concurrentes esperan «por su intercesión del supremo Señor los beneficios que se piden». Nótese que, de acuerdo con esta narrativa, no son los santos Valentín y Engracia quienes proporcionan la lluvia, sino Dios. El matiz es de suma importancia. Mediante este pequeño giro de fácil aceptación por parte de las comunidades, se corrige uno de los «defectos de forma» de la «piadosa» práctica con respecto al canon oficial de pensamiento de la Iglesia.

De hecho, este giro ha estado presente en las homilias pronunciadas en las misas de las últimas Mojadas, en las que se insiste en la idea de que mediante el ritual de inmersión de las cabezas de los santos mártires, «se solicita el agua a Dios, no a los mártires». Así mismo, el obispo don Antonio Palenzuela volvía a dirigir la atención hacia el culto a Dios en la carta pastoral escrita con motivo de la Mojada de 1982.

Le suplicamos que se compadezca de nosotros en esta necesidad extrema, y aguardamos confiados que en el tiempo que Él disponga nos remedie. Como nos sentimos muy pecadores, recurrimos a los Santos Valentín y Engracia para que unan sus peticiones a las nuestras.

(Carta pastoral con motivo de la fiesta de la Mojada de los Santos Mártires Valentín y Engracia. Segovia, 4 de junio de 1982, archivo parroquial de Caballar; citado en Calleja, 1988, 215)

La actitud de este obispo se encuentra distanciada de la que en su día mantuvo el obispo Benavides cuando recibió la consulta a finales del siglo XVIII. En aquella ocasión, pese a las reacciones favorables de los teólogos universitarios, mantuvo su opinión en contra de la celebración de las Mojadas durante un tiempo. En



Capilla de las reliquias de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Caballar)



Detalle del retablo con representación de la Fuente Santa (Caballar)



Reliquias de san Valentín y santa Engracia (Caballar)

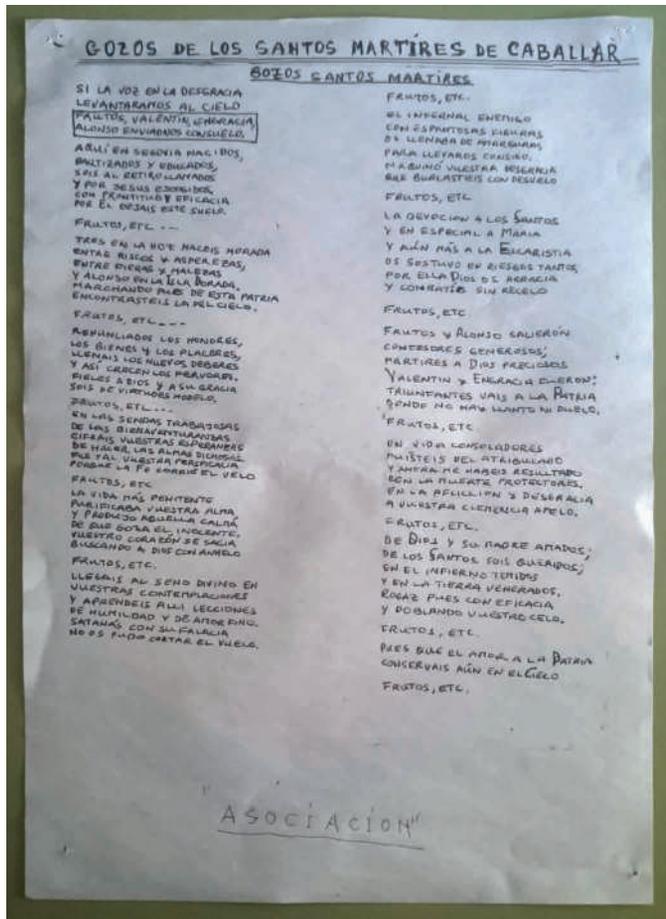
cambio, el cura don Ildefonso nos contó la historia de que cuando finalmente se aceptó la celebración de la siguiente Mojada, el obispo se presentó de incógnito en el pueblo en el momento de la celebración de la rogativa. Según el relato de nuestro informante, el obispo «se quedó alucinado por todo lo que llovió».

En todo caso, en este sincretismo religioso implícito en el fenómeno de las Mojadas, la actitud devota y solemne por parte del pueblo en el momento climático del ritual de inmersión ha jugado a favor de la aceptación del ritual por parte de la Iglesia. Estos requerimientos volvieron a salir a la luz en torno a la última Mojada, celebrada en 1992. Don Ildefonso fue el párroco encargado de oficiarla en aquella ocasión y nos contó que en un principio la petición de celebrar la Mojada se encontró con cierta oposición por parte de algunos curas, argumentando que «la gente ya no va mucho a misa y ha perdido la fe». El argumento al fin y al cabo sacaba a la luz una razonable desconfianza en la actitud devota de los que serían los asistentes a dicha Mojada. Y, desde luego, en cierta medida sus temores se vieron confirmados, de acuerdo con el relato de algunos informantes en torno a la Mojada del 9 de mayo. Por ejemplo, la alguacila de Caballar nos dijo que, según su punto de vista, la cobertura mediática que tuvo la celebración de la primera Mojada fue claramente contraproducente. Frente al clima de recogimiento y solemnidad exigido por el ritual de la inmersión de las cala-

veras en la fuente, la intromisión de las cámaras de Televisión Española resultó perturbadora. Además, la repercusión de tal interés mediático redundó en que asistiese a la Mojada mucha gente ajena a la lógica de la práctica, con interés por lo pintoresco del ritual. En los términos de don Ildefonso, en aquella ocasión nos contó que antes de la rogativa pensaba: «este año no va a llover; la gente viene por curiosidad y no por fe». De acuerdo con los vaticinios del párroco, efectivamente después de la Mojada no llegó la esperada lluvia. Como consecuencia, se recurrió a una segunda Mojada, que según nos contaron nuestros informantes tuvo un clima de recogimiento mucho mayor, «fue más íntima» y acorde al tradicional espíritu devoto y solemne de la práctica.

En nuestra visita a la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en Caballar, tuvimos la oportunidad de ser recibidos por don Ildefonso, quien nos mostró las reliquias de los santos que, guardadas en su urna, ocupan el lugar central del retablo de una capilla lateral de la iglesia.

Además, el párroco nos cantó desde el ambón de la iglesia, de manera privilegiada, un himno dedicado a los santos Valentín y Engracia que, según nos contaron él y otros informantes, se ha cantado habitualmente en el novenario previo a las Mojadas, así como durante la procesión en el día de la Mojada.



Documento parroquial con el texto de *Gozos de los Santos Mártires de Caballar* (Caballar)

Años atrás, don Ildefonso hizo llegar una cinta de casete con una grabación correspondiente a este canto a Héctor Guerrero, quien la transcribió e incorporó en su libro de himnos (Guerrero, 2000). La transcripción de Guerrero aparece reproducida en la página 275 bajo su título original *Gozos a San Valentín y Santa Engracia* y, para hacer alusión a ella, se empleará la abreviatura *G.S.V.S.E. Caballar*.

Por otra parte, la grabación que realizamos nosotros del canto de don Ildefonso en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción aparece transcrita en la página 276 bajo el título de *Gozos de los Santos Mártires de Caballar*, nombre que otorga al canto un documento parroquial que contiene la letra del mismo y que fue empleado por don Ildefonso a la hora de cantárnoslo. Para hacer alusión a esta referencia, se empleará la abreviatura *G.S.M.C. Caballar*.

El ejemplo de las Mojadas de Caballar, pese a conformar una práctica propiciatoria de entre muchas otras dentro de la provincia de Segovia, presenta una serie de rasgos que la hacen especial.

Fijándonos en el propio rito, la fusión de elementos cristianos y paganos en una continua tensión histórica genera un atractivo especial ante las miradas más contemporáneas, que justifica de por sí la atención especial que se ha prestado a esta práctica desde la televisión, la prensa, el ensayo o las publicaciones en internet.

Por otra parte, la implicación de un gran número de pueblos en dicha práctica otorga a la misma una relevancia social mucho mayor que la de otros fenómenos culturales específicos desde un punto de vista comarcal y provincial. Este hecho sin duda se encuentra en la base de la popularidad de la práctica. A lo largo de nuestro trabajo de campo en la provincia encontramos referencias frecuentes a las Mojadas en el entorno de Caballar, así como en otros puntos más alejados. En el entorno cercano, dentro del área del señorío episcopal y la C.C.T. de Segovia, encontramos numerosas referencias de asistencia a las Mojadas en localidades tales como Muñoveros, Turégano, Vegazonas, Torreiglesias, La Cuesta, etc. Abriendo un poco más el foco, seguimos encontrando referencias de asistencia a Mojadas en otras localidades pertenecientes a esta área, tales como Sauquillo de Cabezas, Escalona del Prado, Otones de Benjumea, Losana de Pirón, Adrada de Pirón, etc. Debido a su implicación como vicaría solicitante de la segunda Mojada en casos de necesidad, también en Fuentepelayo y su entorno encontramos referencias a las Mojadas. A lo largo de la C.C.T. de Segovia, en puntos más alejados, seguimos encontrando referencias de asistencia a las Mojadas, en calidad de espectadores o de participantes no oficiales en localidades tales como Valseca o Martín Miguel. Este apunte resulta coherente con el hecho de que nuestras informantes de Valseca refirieran a dicha localidad como un pueblo especialmente devoto. A lo largo del resto del territorio de la provincia encontramos comentarios dispersos concernientes a las Mojadas en puntuales ocasiones, a excepción de la C.V.T. de Pedraza donde, como se comentó en su momento, encontramos numerosas referencias a Caballar, tanto descriptivas como en concepto de asistencia. Esto se debe sin duda a que la vicaría de Pedraza era la tercera vicaría implicada en las Mojadas en casos de sequía persistente. De hecho, en Santiuste de Pedraza nos refirieron a la asistencia de la localidad a las dos Mojadas de 1992. Como comentamos en su momento, según el relato de nuestro informante, a la primera fueron con el pendón, y «se lio a llover un poco estando en la iglesia», mientras que a la segunda asistieron ya sin pendón y no llovió. Pero aparte de referencias generales y asistenciales, encontramos en aquellas localidades varias referencias a algunos de los relatos populares en torno a las Mojadas, como el de la ocasión en que no cesaba la lluvia por haber quedado un huesecillo caído en el agua de la Fuente Santa, o el del joven que iba desconfiando y renegando y, mientras que en toda la comarca llovió, en su localidad «les apedreó». Como vimos en su momento, este último caso lo asociaron en Santiuste de Pedraza con la localidad de Torreiglesias, pero la versión oficial de la anécdota –tal y como figura documentada en el acta de la Mojada de 1982– refiere a Otones de Benjumea, y así fue como nos la contaron nuevamente en varias ocasiones en el entorno de Caballar.

La implicación de tantas localidades en la práctica de las Mojadas hace de Caballar un importante núcleo cultural que, llegados a este punto, nos hace pensar en otros núcleos culturales que hemos ido comentando a lo largo de este libro. Unos de los más relevantes han sido las romerías a ermitas destacadas, tales como El Henar, Hontanares u Hornuez. Pero desde luego, en lo referente a las prácticas propiciatorias de petición de lluvias, destaca de entre ellas Hornuez que, como vimos al inicio de este segundo bloque del libro dedicado a exponer nuestro recorrido etnográfico, supone un eje cultural fundamental para toda el área noreste de la provincia. Al igual que en el caso de Caballar, la celebración de rogativas para pedir agua a la Virgen de Hornuez implicaba la participación de una gran cantidad de pueblos, así como un establecido sistema de solicitud

de celebración de la práctica nítidamente institucionalizado. Pero el paralelismo entre ambos núcleos culturales se extiende también al tipo de relatos que encontramos en torno a ellos, como aquellos que operan en virtud del refuerzo de las propias prácticas propiciatorias y las narrativas tradicionales, aquellos que refieren a tensiones y enfrentamientos entre localidades vecinas implicadas en la celebración, o aquellos que capturan localismos frente a la actividad comarcal.

La relevancia de ambos núcleos de cara al análisis de los diversos procesos culturales asociados hace que resulte interesante detenerse en ellos de un modo más pormenorizado, por lo que, a nivel expositivo, decidimos dedicar un epígrafe monográfico a cada uno dentro de nuestro recorrido a través de las prácticas propiciatorias en la provincia de Segovia. Además, debido a los paralelismos existentes entre ambos casos de estudio, decidimos que dicho recorrido partiese de uno de dichos epígrafes monográficos, a saber, el del eje cultural de Hornuez, y concluyese en este otro epígrafe especial final, dedicado al caso etnográfico de las Mojadas de Caballar.

Finalmente, contribuyendo a cerrar la forma de nuestro círculo expositivo, cabe apuntar que nuestro destacado informante don Ildefonso Asenjo Barbolla, cura que ofició las últimas Mojadas de Caballar celebradas en 1992, nos contó que es natural de Campo de San Pedro, en la C.V.T. de Maderuelo. Así, recordaba haber asistido «en todo su esplendor» a las romerías de Hornuez

en torno al año 1962, haber «confesado durante ocho horas seguidas», haber «dado dos mil comuniones», etc. Añadió que «profanamente el esplendor vino después», cuando llegaron a ir hasta treinta y cinco mil personas y «había tómbolas, se compraba de todo en el mercadillo... televisiones, pantalones..., una auténtica feria, ponían altavoces, se metían hasta la iglesia...», hasta que la cofradía decidió pararlo permitiendo un máximo de sesenta puestos que salían a subasta. También nos contó que actualmente ya no acuden multitudes y «como no hay para comer, la gente se marcha», de modo que «ahora es cuando se nota los que van por devoción», llegando a juntarse alrededor de unas tres mil personas. Aparte de lo anterior, hizo referencia a episodios como el del enfrentamiento entre Cedillo de la Torre y Maderuelo que terminó en sanción. En definitiva, en el entorno de Caballar, uno de nuestros principales informantes relativos al fenómeno de las Mojadas, conversó ampliamente con nosotros acerca de Hornuez, el otro núcleo cultural a partir del cual hemos estructurado nuestra exposición, enlazando este epígrafe final de nuestro recorrido etnográfico con el que nos sirvió para abrirlo. En ello encontramos un buen ejemplo argumental de que, al margen de su utilidad expositiva, las diferentes áreas territoriales y ejes culturales que estructuralmente pueden articular el estudio de las prácticas propiciatorias en la provincia de Segovia, contempladas desde una perspectiva holística, se encuentran profundamente interrelacionadas a través de una compleja y multidimensional red de conexiones culturales.

14.6. Transcripciones de referencias documentadas en la C.C.T. de Segovia y en el señorío episcopal de Segovia

- Santo Cristo del Amor – Vegas de Matute (página 254)
 - Informantes: coro de vecinos
 - Documentación: Jose María Cubo, Juan Miguel Martín y Carlos Porro (Vegas de Matute, 2014)
 - Transcripción: Juan Delgado
 - Fuente: *La tradición oral en Vegas de Matute*. Archivo Segoviano de Folklore, Segovia (2014), CD II, Pista 7
- Danos agua cristalina – Zarzuela del Monte (página 256)
 - Informantes: Concha (77) y Rufina (82)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Zarzuela del Monte, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Danos agua, danos agua – Monterrubio (página 257)
 - Informante: Pilar (72)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Monterrubio, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- A Vos, Santo Cristo – Etreros (página 258)
 - Informante: Agustina Aguado *Tina* y Doroteo Callejo (86)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Etreros, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Cantos al Santo Cristo y San Miguel – Villoslada (página 259)
 - Informante: Carmen y grupo de vecinas
 - Documentación: Héctor Guerrero (Villoslada, 1997)
 - Transcripción: Héctor Guerrero
 - Fuente: Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia (Guerrero, 2000, 158-159)

- Cantos al Santo Cristo y San Miguel (2)– Villoslada (página 260)
 - Informante: Carmen (83)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Villoslada, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- A las Sagradas Reliquias – Paradinas (página 261)
 - Informantes: M.^a Carmen Luengo (83) y coro de la parroquia
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Paradinas, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- A la Virgen del Otero – Balisa (página 262)
 - Informantes: José María Rubio (63) y Misericordia Rubio
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Balisa, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Nuestra Señora de Prados – Miguel Ibáñez (página 262)
 - Informantes: Visitación (73) y M.^a Cruz Matarranz (90) / Eulalia (95)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Miguel Ibáñez, 2018) / (Nava de la Asunción, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Oh, San Isidro (2) – Migueláñez (página 265)
 - Informante: Frutos González (69)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Migueláñez, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Oh, Virgen de la Piedad – Garcillán (página 266)
 - Informante: María Cantalejo (84)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Garcillán, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Agua te pedimos (6) – Valseca (página 267)
 - Informante: Juana Herrero de Andrés (89)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Valseca, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Virgen Santa de Rodelga – Mozoncillo (página 268)
 - Informante: Alejandro Herrero, *el tío Soguero* (82)
 - Documentación: Macario Santamaría (Mozoncillo, 1982)
 - Transcripción: Juan Delgado
 - Fuente: Fondo documental de la Fundación Joaquín Díaz ATO_00308_11
- Rogativas al Santo Cristo de las Estrellas – Fuentepelayo (página 269)
 - Informante: María Rodríguez Gómez
 - Documentación: Héctor Guerrero (Fuentepelayo, 1997)
 - Transcripción: Héctor Guerrero
 - Fuente: Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia (Guerrero, 2000, 140-141)
- Oh, Cristo de las Estrellas – Fuentepelayo (página 270)
 - Informantes: Agustín Ballesteros (90) y Magdalena Delgado (92)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Fuentepelayo, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado
- Oh, Virgen Santa del Burgo – Turégano (página 272)
 - Informantes: Jacinta y grupo de vecinos
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Turégano, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado

- Oh, Virgen de Veladiez – Espirido (página 273)
 - Informante: Anónimo («grabado en la novena en mayo de 1996»)
 - Documentación: Héctor Guerrero (Espirido, 1996)
 - Transcripción: Héctor Guerrero
 - Fuente: Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia (Guerrero, 2000, 88-89)

- Oh, Virgen de Veladiez (2) – Espirido (página 274)
 - Informante: *Visi*
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Espirido, 2018)
 - Transcripción: Juan Delgado

- Gozos a San Valentín y Santa Engracia – Caballar (página 275)
 - Informante: «Cedido en cinta por el párroco D. Ildefonso Asenjo»
 - Documentación: Héctor Guerrero (Caballar, 1995)
 - Transcripción: Héctor Guerrero
 - Fuente: Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia (Guerrero, 2000, 82-83)

- Gozos de los Santos Mártires de Caballar – Caballar (página 276)
 - Informante: Ildefonso Asenjo Barbolla (79)
 - Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Caballar, 2016)
 - Transcripción: Juan Delgado

Santo Cristo del Amor Vegas de Matute

Informante: Coro de vecinos

Documentación: José María Cubo, Juan Miguel Martín y Carlos Porro (Vegas de Matute, 2014)
La tradición oral en Vegas de Matute. Archivo Segoviano de Folklore, Segovia (2014), CD II, Pista 7
Transcripción: Juan Delgado

Cris - to ben - di - to Re - y de los re - yes

Da - nos el a - gua Si nos con - vie - ne

Cris - to ben - di - to Re - y so - be - ra - no

Da - nos el a - gua Se - re - no y cla - ro Con to -

do - vues - tro po - der - Y to - da - vues - tra gran - de - za Da - nos

el a - gua, Se - ñor Que se se - ca la co - se - cha Que se

se - ca la co - se - cha Con to -

do vuestro poder Y toda vuestra grandeza Danos
 el agua, Señor Que se seca la cosecha Que se
 se ca la cose cha

*Cristo bendito
 Rey de los reyes
 Danos el agua
 Si nos conviene*

*Cristo bendito
 Rey soberano
 Danos el agua
 Sereno y claro*

Con todo vuestro poder
 Y toda vuestra grandeza
 Danos el agua, Señor
 Que se seca la cosecha

Con el vestido encarnado
 Y las tres franjas doradas
 Danos el agua, Señor
 Que se secan las cebadas

Crucifijo del amor
 Alta tienes la enramada
 Así pondrás a los trigos
 Las garrobas y cebadas

Agua, Señor, y más agua
 En los trigos y centenos
 Agua, Señor, y más agua
 Porque sí no perecemos

Cristo Santo del Amor
 Y San Antonio bendito
 Hacernos este milagro
 Que con fervor te pedimos

Cristo Santo venerable
 En vuestras manos está
 El amparo *pa* nosotros
 Si nos lo queréis mandar

Con la corona de espinas
 Abierto vuestro costado

Los vecinos de este pueblo
 Angustiados te rogamos

Santo Cristo del amor
 Tú que tienes el poder
 Quita el candado a las nubes
 Para que empiece a llover

Con la corona de espinas
 Y con tus pies tan labrados
 Ya nos vas mandando el agua
 Para favor de los campos

Ahora te damos las gracias
 A nuestro Rey soberano
 Que nos has mandado el agua
 Porque lo tiene en su mano

Nuestro Cristo del amor
 Nos manda el agua sereno
 Y ahora con gran devoción
 Otro Credo le recemos

Con esto nos despedimos
 Santo Cristo del amor
 Perdona nuestros pecados
 Y danos tu bendición

Mozos, ancianos y niños
 Todos debemos rogar
 A nuestro Cristo bendito
 Que nos de buen temporal

*Cristo Bendito
 Rey de los reyes
 Danos el agua
 Si nos conviene*

*Cristo bendito
 Rey soberano
 Danos el agua
 Sereno y claro*

Danos agua cristalina

Zarzuela del Monte

Informantes: Concha (77) y Rufina (82)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Zarzuela del Monte, 2018)

Transcripción: Juan Delgado

Da-nos a-gua, da-nos a-gua Por fa - vor te lo pe - di - mos Mi-ra
que se es - tán se - can - do Las ce - ba - das y los tri - gos

Danos agua cristalina
Te piden los labradores
Que van a arar y se ahogan
Con el polvo y los terrones

Danos un poquito de agua
Por favor te lo pedimos
Que se nos están secando
Las cebadas y los trigos

Danos agua, danos agua
Danos agua cristalina
Y después de darnos agua
Danos la Gloria divina

San Isidro sacó agua
De debajo de un peñasco
Sácalo tú Jesús mío
Para regar, nuestros campos

Ay Cristo de la Agonía
Tú que tienes el poder
Quita el candado a las nubes
Para que empiece a llover

Danos agua, danos agua

Monterrubio

Informante: Pilar (72)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Monterrubio, 2018)

Transcripción: Juan Delgado

Da-nos a-gua, da-nos a-gua Por fa - vor te — lo pe - di - mos Mi-ra

que se_es - tán se - can - do — Las ce - ba - das — y los tri - gos

Tam - bién te pe - di - mos Oh, Je - sús a - ma - do

Nos lí - bres de hie - los Y ma - los nu - bla - dos

Danos agua, danos agua
Por favor te lo pedimos
Mira que se están secando
Las cebadas y los trigos

*También te pedimos
Oh, Jesús, amado
Nos libres de hielos
Y malos nublados*

A Vos, Santo Cristo

Etreros

Informantes: Agustina Aguado, *Tina* y Doroteo Callejo (86)
 Documentación: Juna Delgado y María Esteban (Etreros, 2016)
 Transcripción: Juan Delgado

A Vos, San - to Cris - to De los a - fli - gi - dos
 Con muy vi - vas an - sias El a-gua os pe - di - mos

*A Vos, Santo Cristo
 De los Afligidos
 Con muy vivas ansias
 El agua os pedimos*

Este vecindario
 Del pueblo de Etreros
 El agua os pedimos
 Y también el cielo

A Vos...

No miréis Señor
 A nuestros pecados
 Mirad por los pobres
 Que están sin amparo

A Vos...

Cristo de Afligidos
 Divino portento
 En Vos tiene Etreros
 Puesto el pensamiento

A Vos...

Por la soledad
 Que pasó tu madre
 Cristo de Afligidos
 No nos desampares

A Vos...

Por las tres caídas
 Del monte Calvario
 Óyenos Señor
 Regad nuestros campos

A Vos...

Este vecindario
 Muy agradecido
 Os damos las gracias
 Por los beneficios
 (Agustina Aguado)

A Vos Santo Cristo
 De los Afligidos
 Los campos se secan
 Danos tú el auxilio
 (Doroteo Callejo)

Cantos al Santo Cristo y San Miguel

Villoslada

Informantes: Carmen y grupo de vecinas

Documentación: Héctor Guerrero (Villoslada, 1997)

Transcripción: Héctor Guerrero (Guerrero, 2000, 158-159)⁵⁶

Estrofa Anónimo

$\text{♩} = 76$ Gm § D7

A la_en - tra - da de_es - te tem - plo

Ve - mos bri - llar dos es - tre - llas

San - to Cris - to,y San Mi - guel

Que_os te - ne - mos en no - ve - na

Estribillo

$\text{♩} = 69$ Bb F

¡Ay de mí, más ay de

mí! Pie - dad y mi - se - ri - cor - dia Pues to - do se

ha - lla_en ti **Fin** a la §, Estrofas y Fin Por e

Primera Estrofa

A la entrada de este templo,
Vemos brillar dos estrellas,
Santo Cristo y San Miguel,
Que os tenemos en novena.

Estrofas:

Conserva con bien los campos,
Oh divina Majestad
Para que todos podamos
En España comer pan.

Estribillo...

Santo Cristo y San Miguel
Agua, agua os pedimos,
El pueblo de Villoslada,
Con fervor y con cariño.

Estribillo

¡Ay de mí, más ay de mí!
piedad y misericordia,
pues todo se halla en ti,

Estribillo...

Santo Cristo y San Miguel,
Con anhelos os pedimos,
Que se paren esos aires,
Que se nos secan los trigos.

Estribillo...

Hoy los pobres labradores,
Con corazón confundido,
Os piden con toda fe,
Que se retiren los fríos.

Estribillo...

⁵⁶ Reproducción literal de la transcripción musical y el texto tal y como figuran en la fuente señalada.

Cantos al Santo Cristo y San Miguel (2)

Villoslada

Informantes: Carmen (83)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Villoslada, 2018)

Transcripción: Juan Delgado ⁵⁷

A - qui nos te - neis Se - ñor

En vues - tra er - mi - ta con fe

A pe - dir de co - ra - zón

Que no nos a - ban - do - neis na Ay de

mí, más ay de mí Pie - dad y mi - se - ri - cor - dia Pues

to - do se ha - lla en ti

Aquí nos tenéis, Señor
En vuestra ermita con fe
A pedir de corazón
Que no nos abandonéis

¡Ay de mí, más ay de mí!
*Piedad y misericordia
Pues todo se halla en ti*

La campana de la ermita
Nos llama a la oración
Pregonando a cuatro vientos
Que no hay nadie como Dios

¡Ay de mí, más ay de mí!...

El arcángel San Miguel
Y el Cristo soberano

Nos echen la bendición
Con esas benditas manos

¡Ay de mí, más ay de mí!...

Santo Cristo y San Miguel
La bendición os pedimos
El pueblo de Villoslada
Con fervor y con cariño

¡Ay de mí, más ay de mí!...

A la entrada de este templo
Vemos brillar dos estrellas
Santo Cristo y San Miguel
Que os tenemos en novena

¡Ay de mí, más ay de mí!...

Por ese grande madero
Que en vuestros hombros cargaron
Haz que todos nos amemos
Como tú nos has amado

¡Ay de mí, más ay de mí!...

Por los clavos de tus pies
También por los de tus manos
Danos paz al mundo entero
Que bien lo necesitamos

¡Ay de mí, más ay de mí!...

Oh, glorioso San Miguel
Con ese divino peso
Quiera Dios que llegue un día
De pesarnos en el cielo

⁵⁷ Transcripción del texto elaborada a partir de cuartillas manuscritas con las coplas. Una fotografía de una de estas cuartillas aparece recogida en la página 235.

¡Ay de mí, más ay de mí!...

Conserva con bien los campos
Oh divina Majestad
Para que todos podamos
En España comer pan

¡Ay de mí, más ay de mí!...

Danos agua, Santo Cristo
Aunque no lo merezcamos
Que si por merecer fuera
Ni la tierra que pisamos

¡Ay de mí, más ay de mí!...

Santo Cristo y San Miguel
Os venimos a pedir

El agua para los campos
La gracia para morir

¡Ay de mí, más ay de mí!...

Santo Cristo y San Miguel
Agua, agua os pedimos
El pueblo de Villoslada
Con fervor y con cariño

¡Ay de mí, más ay de mí!...

Hoy los pobres labradores
Con corazón confundido
Os piden con toda fe
Que se retiren los fríos

¡Ay de mí, más ay de mí!...

El pueblo de Villoslada
De rodillas a tus plantas
Os pide con mucha fe
Que nunca se hiele el campo

¡Ay de mí, más ay de mí!...

Santo Cristo y San Miguel
Con anhelos os pedimos
Que se paren esos aires
Que se nos secan los trigos

¡Ay de mí, más ay de mí!...

A las Sagradas Reliquias

Paradinas

Informantes: M^a Carmen Luengo (74) y el coro de la parroquia
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Paradinas, 2018)
Transcripción: Juan Delgado



A las Sagradas Reliquias
Las venimos a pedir
Nos alcancen del Señor
La gracia para morir

Las cebadas en capullo
Las algarrobas en flor
Agua, Sagradas Reliquias
Agua por amor de Dios

Niños, jóvenes y ancianos
Venid todos a rogar
A las Sagradas Reliquias
Que amparándonos están

A las Sagradas Reliquias
Las venimos a pedir
El agua para los campos
La gracia para morir

Vosotras Santas Reliquias
Todo lo podéis hacer
Estar el cielo estrellado
Poner nubes y llover

A las Sagradas Reliquias
Las venimos a pedir
Nos alcancen del Señor
La gracia para morir

A la puerta de la iglesia
Hay un pobre labrador
Pidiendo agua pa los campos
Concédelo Señor

Fray Esteban de las monjas
Hijo de este pueblo fue
Donó las Santas Reliquias
Para avivar nuestra fe

A la Virgen del Otero

Balisa

Informante: José María Rubio (63) y Misericordia Rubio
 Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Balisa, 2018)
 Transcripción: Juan Delgado

A la Vir-gen del O - te-ro Le ve - ni - mos a pe - dir ___ El a -
 gua pa - ra los cam - pos La gra - cia pa - ra mo - rir ___

A la Virgen del Otero
 Le venimos a pedir
 El agua para los campos
 La gracia para morir

Quién es aquella Señora
 Que va por aquel camino
 Es la Virgen del Otero
 Que nos va regando el trigo

Quién es aquella Señora
 Que va por el olivar
 Es la Virgen del Otero
 Que nos va regando el pan

Nuestra Señora de Prados

Miguel Ibáñez

Informantes: Visitación (73) y M^a Cruz Matarranz (90)
 Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Miguel Ibáñez, 2018)
 Transcripción: Juan Delgado⁵⁸

Nues-tra Se - ño-ra de Pra-dos Fuen-te de su-mas pie - da - des Lí-bra -
 nos de tan - tos ma - les Ro-gad por los pe-ca - do - res Ro-gad por los pe-ca -
 do - res Ro-gad por los pe - ca - do - res

⁵⁸ Transcripción del texto elaborada a partir de documentos locales que contienen coplas a la Virgen de Prados, cuyas fotografías aparecen recogidas en la página 237. La última copla ha sido transcrita, sin embargo, a partir de la grabación realizada en Nava de la Asunción.

(Documento 1)	Usad siempre de piedad Con todo el necesitado	Tiéndonos madre tus brazos Refugio de pecadores
<i>Nuestra Señora de Prados fuente de sumas piedades Líbranos de tantos males Rogad por los pecadores</i>	El fruto de eterna vida Dios ha puesto en vuestros brazos Por eso a vos con fe viva Nos llegamos confiados	Tú tienes cual galardón En tus hijos un cantar En cada pecho un altar Y un trono en su corazón
Aunque no lo merecemos Por nuestros grandes pecados De tu gran piedad creemos No salir desamparados	Vuestra maternal mirada Siempre es iris de esperanza Que en el diluvio de males Nos muestra perpetua calma	Nuestra Señora de Prados Fuente de sumas piedades Pon remedio a nuestros males No nos dejes defraudados
Colocada en altozano Junto a cristaliza fuente Siempre os mostráis sonriente A todo el que os imploramos	No me miréis con enojo Refugio de pecadores Si en mi alma halláis abrojos En vez de lozanas flores	Eres el sol que caldea El hielo de nuestras almas De los hijos de esta aldea Eres esperanza y calma
Tú que sabes de dolores De penas y de trabajos Tiéndenos madre tus brazos Refugio de pecadores	Cuando el dolor nos aflija Sirva de cielo tu manto Que teniendo tal escudo Tregua hallara nuestro llanto	Eres bálsamo y consuelo Del alma que en ti confía El encanto y la alegría Del mismo Dios y del cielo
Tú tienes cual galardón En tus hijos un cantar En cada pecho un altar Y un trono en su corazón	Tuyos somos Madre mía Y en ti siempre confiamos Rompa tu mano piadosa Del enemigo los lazos	Tu ermita que se levanta Como faro luminoso Cual una paloma blanca Es nuestra paz y reposo
Aunque no lo merecemos Por nuestros grandes pecados ¡Oh! doncella de Prados En ti siempre confiamos	Cuando en la hora postrera A ti tristes acudamos Aparece placentera Con Jesús en vuestros brazos	Tu mirada maternal Llena de gracia divina Nos consuela e ilumina El camino celestial
Pues sois reina de los cielos Y está Dios en vuestras manos Conceded a los humanos Lo que os piden con desvelo	Dentro de nuestros afanes Tenemos gran esperanza De que tu piedad alcanza El socorro en nuestros males	Eres tu nuestra estrellita Dulce bálsamo que calmas Por eso acuden las almas Fervorosas a tu Ermita
Nuestra Señora de Prados Con orgullo os proclamamos Haz que siempre en nuestra vida Haya flores de tu agrado	Virgen de Prados María Ese es tu nombre hechicero Y ese nos dice el lucero Y es el lirio y es el día	Consérvanos dulce Madre Los frutos de nuestros campos Igual que de nuestras almas Sed su salvación y amparo
Te pedimos resignados Virgen de Prados gloriosa Agua abundante y copiosa Que fructifique los campos	Y ese dice en el collado La paloma y el zorzal Y ese dice el recental Que trisca en tu verde prado	No permitas que los hielos Causen a las mieses quebranto Reina y Madre de los cielos Tiende sobre ellos tu manto
Cesarán nuestros quebrantos Si según tú eres piadosa Enviad nubes lluviosas Que nos rieguen nuestros campos	Cobíjanos Virgen pura En tu amoroso regazo Y en el collar de tus brazos Estréchanos con ternura	Muchas gracias, Virgen pura Por el agua que nos mandas Eres tú sobre tus andas Nuestra esperanza y ventura
Atalaya colocada En medio de nuestros campos Benedicid Madre Clemente Nuestros frutos y trabajos	Con alegre confianza Pidiendo dulce consuelo Por ti miramos al cielo Que eres tu nuestra esperanza	Ya se marchitan las flores Ya se ha extinguido su olor Que un recuerdo de tu amor Deje mayo en sus albos
Con todo nos conformamos De Dios con la voluntad Más alcanza tu piedad Que lo que necesitamos	Pues te llamamos a coro Niños y viejos a una Que eres tu nuestra fortuna Nuestra luz, nuestro tesoro	Haz que el sol de tu piedad Temple estas noches tan frías Pon en vez de es ansiedad En nosotros alegrías
Nuestra Señora de Prados Paraíso celestial	Tú que sabes de dolores De penas y de trabajos	Aunque no lo merecemos Tú nos das fe y esperanza

Y por eso en Ti ponemos
Nuestro amor, nuestra esperanza

Pon remedio a nuestros panes
Que se mueren de sequía
No dejéis vos, madre mía,
Sin premio nuestros afanes

Cruzaste nuestros sembrados
Ayer cual esbelta palma
Devolviéndonos la calma
Tus ojos enamorados

Con ternura nos decías
No miréis hijos al suelo
Levantad la vista al cielo
Que solo allí hay alegría

(Documento 2)

Colocada en altozano
Junto a cristalina fuente
Siempre os mostráis sonriente
A todo el que os imploramos

Atalaya colocada
En medio de nuestros campos
Benedicid Madre Clemente
Nuestros frutos y trabajos

Cuando el dolor nos aflija
Sirva de cielo tu manto
Que teniendo tal escudo
Tregua hallara nuestro llanto

Haz que el sol de tu piedad
Temple estas noches tan frías
Pon en vez de esta ansiedad
En nosotros alegrías

No permitas que los hielos
Cause a las mieses quebranto;
Reina y Madre de los cielos
Tiende sobre ellas tu manto

Aunque no lo merecemos
Por nuestros grandes pecados
De tu gran piedad creemos
No salir desconsolados

Cesaran nuestros quebrantos
Si según tú eres piadosa
Enviad nubes lluviosas
Que nos rieguen nuestros campos

Nuestra Señora de Prados
Con orgullo os proclamamos
Haz que siempre en nuestra vida
Haya flores de tu agrado

Conservamos, dulce Madre
Los frutos de nuestros campos
Igual que de nuestras almas
Sed su salvación y amparo

Cuando en la hora postrera
A ti siempre acudamos
Aparece placentera
Con Jesús en vuestras manos

Tuyos somos Madre mía
Y en ti siempre confiamos
Rompa tu mano piadosa
Del enemigo los lazos

Cuando el dolor nos aflija
Sirva de cielo tu manto
Que teniendo tal escudo
Tregua hallara nuestro llanto

No me miréis con enojo
Refugio de pecadores
Si en mi alma halláis abrojos
En vez de lozanas flores

Nuestra Señora de Prados
Paraíso celestial
Usad siempre de piedad
Con todo el necesitado

Muchas gracias, Virgen pura
Por el agua que nos mandas

Eres tú sobre tus andas
Nuestra Esperanza y ventura

Te pedimos resignados
Virgen de Prados Gloriosa
Agua abundante y copiosa
Que fructifiques los campos

Concebida fuiste en gracia
Nuestra Madre sois, Señora
Como cantamos ahora
Por el agua muchas gracias

Pon remedio a nuestros panes
Que se mueren de sequía,
No dejéis vos, Madre mía
Sin premio nuestros afanes

(Documento 3)

*Nuestra señora de prados
Fuente de sus más piedades
Líbranos de tantos males
Rogad por los pecadores*

Pon remedio a nuestros panes
Que se mueren de sequía
No dejes vos, Madre mía
Sin premio nuestros afanes

Te pedimos resignados
Virgen de Prados Gloriosa
Agua abundante y copiosa
Que fructifiques los campos

(Eulalia, 95, Nava de la Asunción)

Nuestra Señora de Prados
Te venimos a pedir
El agua para los campos
Y en gracia de Dios morir

Oh, San Isidro (2)

Migueláñez

Informante: Frutos González (69)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Migueláñez, 2018)

Transcripción: Juan Delgado

Oh, San I - si - dro San - to la - bra - dor _____

A ti ve - ni - mos con de - vo - ción

De nues - tros cam - pos túe - res gua - dián _____

Rié - ga - nos - los _____ con a - gua to - rren - cial

Rié - ga - nos - los _____ con a - gua to - rren - cial

*Oh, San Isidro, Santo Labrador
A ti venimos con devoción
De nuestras almas eres guardián
Tú líbralas de la corrupción*

A tus plantas Gran Santo venimos
Confiando por la gratitud
Y de hinojos postrados pedimos
Que protejas nuestra juventud
No te niegues a oír nuestras preces
Dulce Santo de nuestros amores
Y derrama tus grandes favores
En las almas de este pueblo fiel

Oh, San Isidro, Santo Labrador...

Pues que a Dios en tu vida agradaste
Dios ahora acoge tus ruegos

Y le agrada lo que a ti te agrada
Porque en ti tiene puesto su amor
Ruega, ruega ahora tú por nosotros
Por nosotros pobres pecadores
Que asediados por los tentadores
Acudimos a tu protección

Oh, San Isidro, Santo Labrador...

Estrillo especial para pedir agua:

*Oh, San Isidro, Santo Labrador
A ti venimos con devoción
De nuestros campos tú eres patrón
Riéganoslos con agua torrencial*

Oh, Virgen de la Piedad

Garcillán

Informante: María Cantalejo (84)
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Garcillán, 2018)
Transcripción: Juan Delgado

Oh, Vir - gen de la Pie - dad

Vos que lo po - déis ha - cer

Re - ti - rar los ai - res cier - zos Po - ner

nu - bes y llo - ver

Oh, Virgen de la Piedad
Vos que lo podéis hacer
Retirar los aires cierzos
Poner nubes y llover

Quién es aquella Señora
Que va por los olivares
La Virgen de la Piedad
Que nos va a regar los panes

Las nubes andan variando
Y no rompen a llover
Está esperando la Virgen
De su Hijo el parecer

El Hijo *la* ha contestado
Con muchísima humildad
Yo les mandaré el agua
Cuando sea mi voluntad

Agua te pedimos (6) Valseca

Informante: Juana Herrero de Andrés (89)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Valseca, 2018)

Transcripción: Juan Delgado

El a - gua nos ha - ce fál - ta Pa - ra re - gar nues - tros
cam - pos Da - nos - lo tú buen Je - sús. Aun - que no lo me - rez -
ca - mos A - gua te pe - di - mos A - gua nos con -
ce - des Her - mo - so Je - sús. Cuán - to a - mor nos tie - nes

El agua nos hace falta
Para regar nuestros campos
Dánoslo tú buen Jesús
Aunque no lo merezcamos

*Agua te pedimos
Agua nos concedes
Hermoso Jesús
Cuánto amor nos tienes*

Virgen Santa de Rodelga

Mozoncillo

Informante: Alejandro Herrero, *el tío Soguero*

Documentación: Macario Santamaría (Mozoncillo, 1982)

Fundación Joaquín Díaz, ATO_00308_11

Transcripción: Juan Delgado

Vir - gen San an - ta de Ro - del - ga

Vir - gen San an - ta de Ro - del - - - ga

Y Vos que sois tan an po - de - ro - sa

Y re - ti - rar e el ai - re

e cier - zo

Y da - nos a a - gua co - pio - sa

Re - ti - rar el

ai - re e cier - zo

Y da - nos a - a - gua co - pio - sa

a

Virgen Santa de Rodelga
Vos que sois tan poderosa

Retirar el aire cierto
Y danos agua copiosa

Rogativas al Sto. Cristo de la Estrellas Fuentepelayo

Informante: María Rodríguez Gómez

Documentación: Héctor Guerrero (Fuentepelayo, 1997)

Transcripción: Héctor Guerrero (Guerrero, 2000, 140-141)⁵⁹

1ª Estrofa Anónimo

♩ = 80

Bm

En Vos nues - tra con - fi - an - za de - po -
Es - cu - chad Se - ñor los gri - tos que a Vos

si - ta - mos con tri dan - - - - - tos

nues - tro pe - cho dan - - - - - za

2ª Estrofa

Bm

La vi - ña el sem - bra - do el huer - to y los

ár - bo - les en bre - ve han de ver - se si no

Em A F#7 Bm

llue - ve con - ver - ti - dos en de - sier - to

Estribillo

Tus jus - ti - cie - ras que - re - llas tem - plen

tus mu - chas bon - da - des Da_a - gua_a nues - tras he - re -

Em A F#7 Bm **Fin**

da - des ¡Oh, Cris - to de las Es - tre - llas!

⁵⁹ Reproducción literal de la transcripción musical y el texto tal y como figuran en la fuente señalada.

CANTAR 1.º (SEQUÍA)

ESTROFA

En Vos nuestra confianza
depositamos contritos
escucha, Señor, los gritos
que a Vos nuestro pecho danza
La viña, el sembrado, el huerto
y los árboles en breve
han de verse, si no llueve
convertidos en desierto

ESTRIBILLO

Tus justicieras querellas
templen tus muchas bondades
da agua a nuestras heredades
¡Oh Cristo de las Estrellas!

ESTROFA

Pan pedirá el niño en vano
sin quién se lo dé se halle
y en las plazas y en la calle
caerá exánime el anciano
Los jóvenes sin aliento
las doncellas sin vigor,
todos presos de dolor
al carecer de sustento

ESTRIBILLO

Tus justicieras querellas...

ESTROFA

El que bienestar gozaba
vivirá con estrechez,
y oprimirá la escasez
al que bienes abundaba...

Oh, Cristo de la Estrellas

Fuentepelayo

Informante: Agustín Ballesteros (90) y Magdalena Delgado (92)
Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Fuentepelayo, 2018)
Transcripción: Juan Delgado

En Vos nues - tra con - fi - an - za De - po -

si - ta - mos con - tri - tos

Es - cu - cha, Se - ñor, los gri - tos Que a Vos

nues - tro pe - cho lan - za

La vi - ña, el sem - bra - do, el huer - to Y los

ár - bo - les en bre - ve Han de

ver - se si no llue - ve Con - ver -
 ti - dos en de - sier - to
 Tus jus - ti - cie - ras que - re - llas tem - plen
 tus mu - chas bon - da - des Da_a - gua_a
 nues - tras he - re - da - des ¡Oh, Cris -
 to de las Es - tre - llas!

*Tus justicieras querellas
 De entre tus muchas bondades
 Da agua a nuestras heredades
 Oh, Cristo de las Estrellas*

En Vos nuestra confianza
 Depositamos contritos
 Escucha, Señor, los gritos
 Que a vos nuestro pecho lanza
 La viña, el sembrado, el huerto
 Y los árboles en breve
 Han de verse, si no llueve
 Convertidos en desierto

Pan pedirá el niño en vano
 Sin quien se lo dé se halle
 Y en las plazas y en la calle
 Caerá exánime el anciano

Los jóvenes sin aliento
 Las doncellas sin primor
 Todos presos del dolor
 Al carecer del sustento

Si esa agua bendita y clara
 Riega el suelo árido y seco
 [Descubrimos santo el eco]
 El aire intenso atronara
 Entonces el indigente
 Tendrá alimento bastante
 [Porque por medio y sobrante]
 A toda nación y gente

*Tus justicieras querellas
 De entre tus muchas bondades
 Da agua a nuestras heredades
 Oh, Cristo de las Estrellas*

Oh Virgen Santa del Burgo

Turégano

Informante: Jacinta y grupo de vecinos
 Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Turégano, 2016)
 Transcripción: Juan Delgado

Oh, Vir-gen San-ta del Bur-go Có-mo te re-lu-ce el man-to Dios
 que-ra que a-sí re-luz-can Las es-pi-gas de los cam-pos Y nos a-co-
 ge-mos Ba-jo vues-tro man-to Oh, Vir-gen del Bur-go Re-gad nues-tros cam-pos

Oh, Virgen Santa del Burgo
 Cómo te reluce el manto
 Dios quiera que así reluzcan
 Las espigas de los campos

Y nos acogemos
Bajo vuestro manto
Oh, Virgen del Burgo
Regad nuestros campos

Está parada la siembra
 A causa de la sequía
 Te venimos a pedir
 Que nos llueva en este día

Y nos acogemos...

Oh, Virgen Santa del Burgo
 Todo lo podéis hacer
 Poner nubes en el cielo
 Para que empiece a llover

Y nos acogemos...

La corona de la Virgen
 Tiene veinticinco piedras
 En medio lleva una cruz
 Jesucristo murió en ella

Y nos acogemos...

Oh, Virgen Santa del Burgo
 Te venimos a pedir
 Que nos des agua *pal* campo
 Y vino para el barril

Y nos acogemos...

Labrador si vas al campo
 Y pasas por el castillo
 Acuérdate de la Virgen
 Que es la que riega los trigos

Y nos acogemos...

La Virgen ya no está sola
 También está Jesucristo
 Dadnos el agua abundante
 Y líbranos del pedrisco

Y nos acogemos...

Oh, Virgen, riega los campos
 Y danos el pan bendito
 Y que el Señor nos perdone
 Lo que le hemos ofendido

Y nos acogemos...

Oh, Virgen Santa del Burgo
 De rodillas te pedimos
 Que nos des agua bendita
 Que se nos secan los trigos
Y nos acogemos...

Quién es aquella Señora
 Que va por los escobares
 Nuestra Señora del Burgo
 Que va regando los panes

Y nos acogemos...

Oh, Virgen Santa del Burgo
 Desde este sagrado templo
 Alza la vista y verás
 La aspereza del terreno

Y nos acogemos...

Salve, Virgen Milagrosa
 Refugio de pecadores
 Escucha esta plegaria
 Que invocan los labradores

Y nos acogemos...

Estos pobres pecadores
 De rodillas te pedimos
 Nos des agua para el campo
 Fe y amor a los cristianos

Y nos acogemos...

Agua pedimos, Señora
 Agua para nuestros campos
 Te lo pedimos tus hijos
 Porque lo necesitamos

Y nos acogemos...

Te damos gracias, Señora
 Por las aguas recibidas
 Siempre que te las pedimos
 Nos las concedes, María

Y nos acogemos...

Oh, Virgen Santa del Burgo
Siempre nos has socorrido
Danos el agua copiosa
Que se nos secan los trigos
//

Oh, Virgen Santa del Burgo
Tú que nos has socorrido
Te damos gracias, Señora
Y cuida de nuestros trigos
//

Te damos gracias, Señora
Por habernos socorrido
Auméntanos nuestra Fe
Y cuida de nuestros trigos

Y nos acogemos...

Oh, Virgen de Veladiez

Espirido

Informante: Anónimo («grabado en la novena en mayo de 1996»)

Documentación: Héctor Guerrero (Espirido, 1996)

Transcripción: Héctor Guerrero (Guerrero, 2000, 88-89)⁶⁰

Estribillo
♩ = 72

Oh Vir - gen de Ve - la - di - ez Re - me - dio de nues - tros
ma - les Su - pli - cad a vues - tro hi - jo Nos de bue - nos tem - po - ra - les

Estrofa
♩ = 104

Có-mo re - lu - cen, Se - ño - ra Las pie - dras de tu co - ro - na
Quie - ra Dios quea - sí re - luz - can Nues - tras al - mas en la glo - ria Oh Vir

* a la S Estribillo y Estrofas

ESTRIBILLO
Oh Virgen de Veladiez
Remedio de nuestros males
Suplicad a vuestro hijo
Nos de buenos temporales.

ESTROFAS
Cómo relucen, Señora
las piedras de tu corona
quiera Dios que así reluzcan
nuestras almas en la gloria.

Cómo relucen Señora
las flores de tu vestido

quiera Dios que así reluzcan
las espigas de los trigos.

Todo lo podéis Señora
por ser la Madre de Cristo
librad, pues, a nuestros campos
de heladas y pedriscos.

Una nube muy preciosa
cargó el Jordán
y a regar los campos viene
por orden del Celestial.

Dadnos agua, Señora,

aunque no lo merecemos
que si por merecer fuera
ni aún el agua que bebemos.

Los devotos de este pueblo
de tu ermita te han traído
para que nos des el agua
que necesitan los trigos.

Para tus hijos alcanza
oh Veladiez Reina excelsa,
en esta vida de gracia
y en la otra gloria eterna.

⁶⁰ Reproducción literal de la transcripción musical y el texto tal y como figuran en la fuente señalada.

Oh, Virgen de Veladiez (2)

Espirido

Informante: *Visi*

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Espirido, 2018)

Transcripción: Juan Delgado

Oh Vir - gen de Ve - la - di - ez Re - me - dio de nues - tros ma - les Su - pli -
 cad a vues - tro hi - jo Nos de bue - nos tem - po - ra - les Có - mo
 re - lu - cen, Se - ño - ra — Las jo - yas de — tu co - ro - na — Dios quie -
 ra que a - sí re - luz - can — Nues - tras al - mas — en la glo - ria Dios quie -
 ra que a - sí re - luz - can — Nues - tras al - mas — en la glo - ria

Oh, Virgen de Veladiez
Remedio de nuestros males
Suplicad a vuestro hijo
Nos de buenos temporales

Cómo relucen, Señora
 Las piedras de tu corona
 Quiera Dios que así reluzcan
 Nuestras almas en la gloria

Oh, Virgen de Veladiez...

Cómo relucen Señora
 Las flores de tu vestido
 Quiera Dios que así reluzcan
 Las espigas de los trigos

Oh, Virgen de Veladiez...

Todo lo podéis Señora
 Por ser la Madre de Cristo
 Librad, pues, a nuestros campos
 De heladas y pedriscos

Oh, Virgen de Veladiez...

Una nube muy preciosa
 Cargó el Jordán
 Y a regar los campos viene
 Por orden del Celestial

Oh, Virgen de Veladiez...

Dadnos el agua, Señora
 Aunque no lo merecemos
 Que si por merecer fuera
 Ni aún el agua que bebemos

Oh, Virgen de Veladiez...

Los devotos de este pueblo
 De tu ermita te han traído
 Para que nos des el agua
 Que necesitan los trigos

Oh, Virgen de Veladiez...

Para tus hijos alcanza
 Oh, Veladiez Reina excelsa
 En esta vida de gracia
 Y en la otra gloria eterna

Gozos a San Valentín y Santa Engracia

Caballar

Informante: Anónimo («cedido en cinta por el párroco D. Ildefonso Asenjo en 1995»)

Documentación: Héctor Guerrero (Caballar, 1995)

Transcripción: Héctor Guerrero (Guerrero, 2000, 82-83)⁶¹

$\text{♩} = 76$ Anónimo

Si la voz en la des - gra - cia Le - van - tá-ra-mos al cie - lo...
 Fru - tos, Va-len - tín y En-gra - cia... Y A - los - so en-vi - ad - nos con-sue - lo... A...
Estrofa
 qui en Se - go - via... na - ci - dos Bau-ti - za - dos y e-du - ca - dos... Sois
 al re - ti - ro... lla - ma - dos Y por Je - sús es - co - gi - dos...
 Con pron - ti - tud y e - fi - ca - cia Por Él de - jáis es - te sue - lo

a la ♩ , Estrofas y Fin

Si la voz en la desgracia
 levantáramos al cielo,
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso, enviadnos consuelo.

Aquí en Segovia nacidos,
 bautizados y educados,
 sois al retiro llamados
 y por Jesús escogidos,
 con prontitud y eficacia
 por Él dejáis este suelo.
Frutos, Valentín...

Tres en la hoz hacéis morada
 entre riscos y asperezas,
 entre fieras y malezas
 y Alonso en la isla dorada.
 Marchando pues de esta patria

encontrasteis la del cielo.
Frutos, Valentín...

Renunciados los honores,
 los bienes y los placeres,
 llenáis los nuevos deberes
 y así crecen los fervores.
 Fieles a Dios y a su gracia
 sois de virtudes modelo.
Frutos, Valentín...

En las sendas trabajosas
 de las bienaventuranzas
 cifráis vuestras esperanzas
 de hacer las almas dichosas.
 Fue tal vuestra perspicacia,
 porque la Fe corrió el velo.
Frutos, Valentín...

⁶¹ Reproducción literal de la transcripción musical y el texto tal y como figuran en la fuente señalada.

Gozos de los Santos Mártires de Caballar

Caballar

Informante: Idefonso Asenjo Barbolla (79)

Documentación: Juan Delgado y María Esteban (Caballar, 2016)

Transcripción: Juan Delgado⁶²

Si la voz en la des - gra - cia Le - van - tá - ra - mos al cie - lo ___

Fru - tos, Va - len - tín y En gra - cia Y A - lon - so en - vi - ad - nos con - sue - lo ___ A -

quí en Se - go - via ___ na - ci - dos Bau - ti - za - do ye - du - ca - dos So - is

al re - ti - ro ___ lla - ma - dos Y por Je - sús es - co - gi - dos

Con pron - ti - tud ye - fí - ca - cia Por Él de - jais es - te sue - lo

Fru - tos, Va - len - tín y En - gra - cia Y A - lon - so en - vi - ad - nos con - sue - lo ___

⁶² Transcripción del texto elaborada a partir del documento parroquial con el texto de *Gozos a los Santos Mártires de Caballar*, cuya fotografía aparece recogida en la página 250.

Si la voz en la desgracia
Levantáramos al cielo
Frutos, Valentín y Engracia
Y Alonso enviadnos consuelo

Aquí en Segovia nacidos
Bautizados y educados
Sois al retiro llamados
Y por Jesús escogidos
Con prontitud y eficacia
Por Él dejáis este suelo
Frutos, Valentín y Engracia...

Tres en la hoz hacéis morada
Entre riscos y asperezas
Entre fieras y malezas
Y Alonso en la Isla Dorada
Marchando pues de esta patria
Encontrasteis la del cielo
Frutos, Valentín y Engracia...

Renunciados los honores
Los bienes y los placeres
Llenáis los nuevos deberes
Y así crecen los fervores
Fieles a Dios y a su gracia
Sois de virtudes modelo
Frutos, Valentín y Engracia...

En las sendas trabajosas
De las bienaventuranzas
Cifráis vuestras esperanzas
De hacer las almas dichosas
Fue tal vuestra perspicacia
Porque la Fe corrió el velo
Frutos, Valentín y Engracia...

La vida más penitente
Purificaba vuestra alma
Y produjo aquella calma
De que goza el inocente
Vuestro corazón se sacia
Buscando a Dios con anhelo
Frutos, Valentín y Engracia...

Llegáis al seno divino en
Vuestras contemplaciones
Y aprendéis allí lecciones

De humildad y de amor fino
Satanás con su falacia
No os pudo cortar el vuelo
Frutos, Valentín y Engracia...

El infernal enemigo
Con espantosas figuras
Os llenaba de amarguras
Para llevaros consigo
Maquinó vuestra desgracia
Que burlasteis con desvelo
Frutos, Valentín y Engracia...

La devoción a los Santos
Y en especial a María
Y aún más a la Eucaristía
Os sostuvo en riesgos tantos
Por ella Dios os agracia
Y combatís sin recelo
Frutos, Valentín y Engracia...

Frutos y Alonso salieron
Confesores generosos
Mártires a Dios preciosos
Valentín y Engracia fueron
Triunfantes vais a la Patria
Donde no hay llanto ni duelo
Frutos, Valentín y Engracia...

En vida consoladores
Fuisteis del atribulado
Y ahora me habéis resultado
Con la muerte protectores
En la aflicción y desgracia
A vuestra clemencia apelo
Frutos, Valentín y Engracia...

De Dios y su madre amados
De los Santos sois queridos
En el infierno temidos
Y en la tierra venerados
Rogad pues con eficacia
Y doblando vuestro celo
Frutos, Valentín y Engracia...

Pues que el amor a la Patria
Conserváis aún en el Cielo
Frutos, Valentín y Engracia...

Bloque III

15. El conjunto de referencias documentadas

15.1. La heterogeneidad de las referencias

A lo largo de las siguientes páginas expondremos pormenorizadamente los resultados del análisis comparativo realizado a partir del conjunto de referencias relativas a cantos que se ha venido presentando a lo largo de los anteriores capítulos.

A raíz de ello, conviene en este punto incidir de nuevo sobre el concepto de «referencia» que fue introducido en el planteamiento metodológico de este libro. Recuérdese que, bajo nuestro enfoque analítico, lo que se compara en el análisis son «referencias documentales» y no «esencias» culturales subyacentes. Nuestro interés reside en el estudio de las referencias documentadas en sí mismas, en la medida en que reflejan la complejidad de la realidad sociocultural objeto de estudio. Así, si bien a lo largo del trabajo de campo se ha cuidado el contraste de los testimonios y la localización de *informantes bien informados* en el sentido metodológico convencional, no se han desechado referencias documentales por el hecho de no corresponder a supuestos «tipos ideales» que pudiesen derivar de preconcepciones o conclusiones preliminares del estudio.

Por citar un ejemplo, en la C.V.T. de Maderuelo encontramos un grupo de referencias de trazados melódicos muy similares que presentan una estructura musical de tipo compuesto con estrofas y estribillo, entre las que se hallan *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo y S.C.C.(2) Campo*. En la localidad de Valdevarnés, un informante nos transmitió la referencia *S.C.S. Valdevarnés*, de estructura musical estrófica simple, pero de trazado melódico muy similar a las estrofas de las referencias anteriores. El hecho de que esta referencia carezca de estribillo así como las diferencias melódicas con respecto a las referencias anteriores ha sido considerado, bajo nuestro enfoque analítico, como un ejemplo ilustrativo de los procesos de difusión y diversificación de los contenidos culturales en relación con este conjunto de melodías. Si el objetivo de nuestro estudio es comprender los procesos socioculturales, no tiene sentido prescindir de referencias de este tipo en la búsqueda de «tipos ideales». Lo que nos interesa no es documentar un «repertorio de canciones» al estilo de los habituales cancioneros, sino comparar las diferentes referencias documentadas relativas a las prácticas culturales objeto de estudio, en aras de la comprensión de los procesos socioculturales implicados.

En coherencia con este enfoque y tal y como se indicó en la introducción metodológica, no se ha establecido ningún criterio

selectivo para la inclusión de referencias en este estudio que se base en características descriptivas de las mismas, sino que se ha atendido a todas aquellas referencias que de uno u otro modo se encontrasen vinculadas al contexto de las prácticas propiciatorias estudiadas. Concretamente, no se han establecido criterios de inclusión que resultan habituales en otros enfoques metodológicos, tales como el formato de las referencias, su contenido textual o su naturaleza sociocultural. Como consecuencia de estas decisiones, podemos apreciar en el conjunto de referencias documentadas una relativa heterogeneidad en torno a dichos aspectos, que resultará muy afortunada de cara a la extracción de conclusiones a partir del análisis comparativo.

Por una parte, debido a la decisión de no establecer criterios selectivos basados en el formato de las referencias, dentro del conjunto de referencias documentadas encontramos interesantes ejemplos de naturaleza fragmentaria, parcial o inestable, que otros enfoques metodológicos habrían excluido. Es el caso de *A.V.P.(2) Saldaña*, referencia fragmentaria que, como se verá más adelante, aporta valiosas informaciones en términos comparativos en relación con otras referencias de la C.V.T. de Ayllón como *V.R. Mazagatos* y *A.V.P.(3) Santa María*. Así mismo, ciertas referencias documentadas constan únicamente de textos sin melodía, por motivos diversos que fueron apuntados al presentarlas en los anteriores capítulos. Es el caso de *A.C.C. Santiuste*, cuyo texto presenta notables reflejos de aspectos relativos al contexto sociocultural local más allá de su temática propiciatoria. Como referencia de trazado melódico inestable cabe citar a *O.V.R.(2) San Miguel*. Sin duda, los enfoques metodológicos habituales de los trabajos de recopilación habrían rechazado esta referencia expresando su inestabilidad en términos de «errores» de memoria o interpretación con respecto a una «canción» concebida en términos de «ente abstracto» o «esencia cultural». Sin embargo, nuestro tratamiento de *O.V.R.(2) San Miguel* como referencia válida para el estudio comparativo nos ha permitido precisamente descubrir en su inestabilidad interesantes reflejos de procesos de transformación y convergencia en relación con melodías documentadas en otras referencias relativas a San Miguel de Bernuy como *O.V.R. San Miguel* y *H.V.R.(2) San Miguel*, tal y como se verá en su momento.

Por otra parte, debido a la decisión de no establecer criterios selectivos basados en el contenido textual, dentro del conjunto de referencias documentadas encontramos, además de aquellas cuyos textos son de temática centralmente propiciatoria,

otras cuyos textos son solo parcialmente de temática propiciatoria e incluso algunas cuyo texto no presenta temática propiciatoria, que habrían sido descartadas por otros criterios metodológicos.

Así, en referencias como *C.V.P. Aldeanueva, C.S.C.S.M. [2] Villoslada* o *N.S.P. Miguel Ibáñez* encontramos documentadas largas colecciones de coplas entre las cuales solo algunas son de temática propiciatoria entre otras muchas cuyo contenido es de alabanza o centrado en diversos aspectos relativos a los contextos socioculturales locales. Este tipo de referencias se encuentra, por tanto, en los límites de lo que sería incluido en procesos de documentación regidos por otros enfoques metodológicos. Sin embargo, dichas referencias presentan interesantes relaciones textuales y melódicas con otras referencias documentadas y, a su vez, en el estudio de sus textos de temática no propiciatoria encontramos interesantes observaciones relativas a los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio.

Aún más notorio es el caso de ciertas referencias cuyos textos no presentan temática propiciatoria, pero que se encuentran vinculadas de un modo u otro con las prácticas propiciatorias. Es el caso de *V.H. Gomezserracín*, referencia vinculada a las romerías del santuario del Henar que, sin duda, habría sido excluida en labores de documentación operadas por otros enfoques metodológicos. Sin embargo, a través del estudio comparativo de esta referencia y *D.A.S. Gomezserracín*, documentada en la misma localidad de Gomezserracín y cuyo texto sí es de temática centralmente propiciatoria se han extraído interesantes conclusiones en relación con características melódicas compartidas que, a su vez, diferencian a *D.A.S. Gomezserracín* de las melodías de otras referencias de temática centralmente propiciatoria con las que comparte otras características notables. Estas observaciones han permitido además extraer conclusiones más allá de las relaciones formales entre las referencias, como se verá más adelante, en el ámbito de la comprensión de los procesos culturales implicados, concretamente en relación con la influencia de un eje cultural como el que supone el santuario del Henar en la C.V.T. de Cuéllar.

Por último, debido a la decisión de no establecer criterios selectivos basados en la naturaleza sociocultural de los cantos, dentro del conjunto de referencias documentadas encontramos, además de referencias relativas a cantos que nuestros informantes vincularon explícitamente a contextos de práctica propiciatoria, otras referencias relativas a cantos que no fueron vinculados específicamente con dichos contextos, sino con otros, y que habrían sido desatendidas por otros enfoques metodológicos.

Es el caso de todas aquellas referencias relativas a cantos que nuestros informantes vincularon a contextos genéricos de alabanza, como las relativas a himnos, y que sin embargo presentan un notable interés de cara al análisis comparativo por sus relaciones formales y de contenido con otras referencias vinculadas directamente a contextos de práctica propiciatoria. Un ejemplo ilustrativo lo encontramos en la referencia *H.V.P. Cantalejo*, relativa a un himno de alabanza a la Virgen del Pinar de Cantalejo. El análisis comparativo de esta referencia en relación con *S.C.H. Hontalbilla*, referencia relativa a un canto que nuestras informantes vincularon explícitamente a un contexto específico de práctica propiciatoria –las rogativas especiales para pedir agua al Santo Cristo de Hontariego–, permite apre-

ciar una muy notable similitud melódica entre ambas referencias que, a su vez, informa acerca de los procesos culturales de difusión y diversificación de los contenidos culturales más allá de criterios teóricos tales como el de la naturaleza de los cantos.

Así mismo, es el caso de referencias relativas a cantos que nuestros informantes vincularon a contextos festivos, como es el caso de *V.H. Gomezserracín*, referencia relativa a un canto que nuestros informantes vincularon al contexto de celebración de las romerías del Henar y que, como se indicó anteriormente, resulta muy interesante desde el punto de vista comparativo.

En definitiva, el criterio de atender ampliamente a todos aquellos cantos relacionados de uno u otro modo con el entramado sociocultural de las prácticas propiciatorias, sin establecer criterios selectivos basados en aspectos formales, de contenido o relativos a la naturaleza de los mismos, ha permitido documentar un conjunto de referencias más enriquecedor de cara al análisis de los fenómenos y procesos socioculturales objeto de estudio.

Nótese que este criterio metodológico general guarda una estrecha relación con nuestro rechazo a emplear categorías taxonómicas tales como «rogativas», «canción tradicional», «canción popular» o «canción de transmisión oral», derivadas del ámbito de la catalogación, en el marco de nuestro enfoque analítico. La utilización de este tipo de terminologías por parte de otros enfoques metodológicos se encuentra directamente relacionada con planteamientos de carácter clasificatorio. Sin embargo, como se indicó en su momento, este tipo de categorías resultan inoperantes en un contexto analítico como el nuestro.

Así, muchas de las referencias documentadas serían rechazadas por enfoques basados en la utilización de dichas categorías con fines clasificatorios. Es el caso de todas aquellas referencias no catalogables como «rogativas» de acuerdo con los criterios de clasificación habituales de los cancioneros, como por ejemplo la referencia *V.H. Gomezserracín*, que probablemente habría sido clasificada bajo alguna categoría del tipo de «canto romero». Con respecto a la categoría de «canción tradicional», sin duda se habrían rechazado referencias tales como *S.C.H. [2] Hontalbilla*, tras identificarla como una «versión folk de una canción tradicional». En cuanto a la categoría de «canción popular», todas aquellas referencias correspondientes a himnos locales, de autoría en algunos casos conocida y en otros casos atribuible a posiciones alineadas con el culto oficial de la Iglesia católica, habrían sido nuevamente excluidas. Así mismo, la categoría de «canción de transmisión oral» nos habría llevado a desatender referencias tales como *C.N.R. Cuéllar*, documentada a partir de una partitura elaborada y compuesta por dos sacerdotes a modo de homenaje a la Virgen del Henar, y con relación a la cual no hemos podido encontrar ningún tipo de práctica oral.

Aún es mayor la evidencia de la inoperatividad de este tipo de categorías clasificatorias en nuestro marco metodológico a la luz de las dificultades de clasificación que plantearían muchas de las referencias documentadas. Por ejemplo, referencias de contenido textual solo parcialmente de temática propiciatoria como *C.V.P. Aldeanueva, C.S.C.S.M. [2] Villoslada* o *N.S.P. Miguel* plantearían dificultades a la inclusión bajo la categoría de «rogativas». Así mismo, el hecho de que varias de las coplas conte-

nidas en una referencia como *C.V.P. Aldeanueva* fuesen presentadas por nuestra informante como de autoría propia, escritas en el ámbito doméstico, plantearía dificultades a la hora de catalogar dicha referencia como «canción tradicional». De modo similar, el hecho de que una referencia como *C.S.C.S.M. (2) Villoslada* combine coplas convencionales en sus estrofas con un estribillo textual de lenguaje y contenido diferentes y difícilmente identificables con el ámbito de «lo popular», plantearía dificultades a la catalogación de esta referencia como «canción popular».

*¡Ay de mí, más ay de mí!
Piedad y misericordia
Pues todo se halla en ti*

(*C.S.C.S.M. (2) Villoslada*)

Así mismo, el hecho de que hayamos podido documentar un número de coplas llamativamente elevado con respecto a este tipo de referencias, debido a la elaboración de documentos escritos por parte de los vecinos de las localidades correspondientes, plantearía dificultades a la clasificación de este tipo de referencias bajo la categoría de «canción de transmisión oral». En los contextos clasificatorios, este tipo de *grises* son habitualmente asimilados de manera pragmática o bien dentro de las categorías disponibles o generando nuevas categorías «mixtas» o «de amalgama». Sin embargo, en nuestro contexto analítico, las etiquetas aportadas por dichas terminologías no añaden ningún valor informativo adicional a la descripción detallada de las características de cada una de las referencias, de modo que resultan innecesarias.

Pero, como se anticipó en la introducción metodológica de este trabajo, el mayor problema que hubiese introducido el empleo de este tipo de categorías clasificatorias en nuestro contexto analítico no es en sí su inoperatividad, sino su inconveniencia, debido a que la carga semántica que las acompaña podría fácilmente introducir sesgos interpretativos basados en preconcepciones teóricas en el marco de nuestro análisis de los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio.

Por ejemplo, como se indicó en su momento, el concepto de «rogativas» alude, en el contexto católico, a oraciones públicas realizadas con fines propiciatorios debido a situaciones de importante necesidad, que se ven frecuentemente acompañadas de prácticas procesionales.

Debido a esta carga semántica, el empleo del término «rogativas» en un contexto analítico como el nuestro fácilmente puede ocasionar que centremos nuestra atención en determinadas características de las referencias, desatendiendo otros aspectos menos alineados con dicha carga. Por ejemplo, la noción de «rogativas» como de «oraciones vinculada al culto católico» induce a pensar en un contenido religioso, como refleja la posición que ocupan las «rogativas» en clasificaciones de archivo como la propuesta por Pujol en su artículo «Clasificación de las canciones populares» (Pujol, 1946), donde aparecen albergadas dentro del grupo de «religiosas». Ciertamente es que, por lo general, las referencias documentadas presentan contenidos de índole religioso, pero resulta esencial tomar conciencia de los variables grados de distanciamiento de dichos contenidos con respecto a los cultos oficiales de la Iglesia católica en el terreno de lo que esta denomina la «piedad popular». Por ejemplo, en determinadas coplas encontramos los contenidos religiosos fundidos con otros contenidos de índole

bastante más profano formando parte de las estructuras petitorias de los textos de temática propiciatoria.

Al Cristo de la Capilla
Le venimos a pedir
Que nos de agua *pa* los trigos
Y vino para el barril

(*A.C.C. Santiuste*)

Pero, además, esta atención preferente a los contenidos de índole religioso fácilmente podría conducir a pasar por alto la amplia riqueza de elementos culturales diversos que confluyen en los textos, en relación con aspectos tan variados como las actividades económicas locales o las expresiones y vulgarismos lingüísticos.

Del mismo modo, la noción de «rogativas» como «oraciones con fines propiciatorios» podría llevarnos a desatender los múltiples contenidos textuales de temática no propiciatoria recogidos en las referencias documentadas en los que encontramos interesantes reflejos de los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio.

Así mismo, la noción de «rogativas» como «oraciones públicas, frecuentemente acompañadas de prácticas procesionales» podría conducirnos a pasar por alto matices etnográficos concernientes a los contextos de transmisión y práctica de los cantos. Un ejemplo ilustrativo de ello lo encontramos comparando el relato vinculado a dos referencias como *S.C.C. Cedillo* y *A.T.P.(6) Valseca*, que presentan importantes puntos en común a nivel melódico y textual. Como se expuso en su momento, Isabel Moreno, nuestra informante de *S.C.C. Cedillo*, nos refirió que la canción se cantaba colectivamente en Cedillo en los años cuarenta del siglo XX durante las rogativas especiales para pedir agua al Santo Cristo del Crucero. Sin embargo, Juana Herro, nuestra informante de *A.T.P.(6) Valseca*, nos indicó que había aprendido la canción «de antiguo» y en casa siendo pequeña, en los años treinta, pero que no la había oído cantar fuera de casa en Valseca durante la celebración de las rogativas. Este matiz aporta un dato relevante de cara al estudio de la difusión de las características melódicas compartidas, generalizadamente difundidas en el entorno de Cedillo dentro de la C.V.T. de Maderuelo y que aparecen de manera excepcional en Valseca en el área de la extensa C.C.T. de Segovia. La atención a los relatos específicos concernientes a los contextos de práctica y transmisión, por tanto, resulta de primordial interés de cara a la reflexión analítica. Sin embargo, la carga semántica asociada a términos categóricos como «rogativa» podría conducir fácilmente a difuminar y distorsionar la atención a dichos matices.

Pero, además, el empleo de un término categórico como «rogativa» en un contexto analítico como el nuestro privilegia notablemente el punto de vista *emic*, induciéndonos a focalizar en exceso nuestra atención en el *uso* social de los cantos y a desatender el complejo entramado de *funciones* antropológicas que, como se verá más adelante, pueden ser detectadas en torno a los mismos desde una perspectiva analítica *etic*.

El mismo tipo de distorsión analítica lo encontramos en la aplicación de una categoría como la de «canción tradicional» a nuestro contexto analítico. La alusión genérica a «la tradicionalidad» de los cantos puede distorsionar la apreciación de la extraordinaria complejidad que presentan las dinámicas de

generación, transmisión y transformación de los mismos. Y, precisamente, de la debida atención a los diferentes matices relativos a dicha complejidad derivan observaciones cruciales en relación con la comprensión de los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio. Por ejemplo, pasar por alto las dinámicas de creación de textos en relación con referencias como *C.V.P. Aldeanueva*, bajo la uniformización sugerida por el empleo de un término como el de «canción tradicional», implicaría perder de vista un aspecto fundamental del análisis de los procesos culturales implicados.

Por otra parte, el empleo de la categoría de «canción popular» en el contexto analítico de nuestro estudio introduciría, junto con atribuciones relativas a los mecanismos de práctica y transmisión de los cantos, connotaciones relativas a la autoría de los mismos, habitualmente atribuida al sujeto colectivo que constituye la noción de «pueblo», constructo teórico formulado nuevamente en la lógica de las «esencias» culturales abstractas. Una vez más, el empleo de una categoría como esta podría fácilmente derivar en errores interpretativos. Por citar un ejemplo, una referencia como *A.V.S.C. Etreros* presenta características que encajan de modo bastante adecuado con la categoría de la «canción popular», tanto por sus aspectos formales en relación con el texto y con la música, como por otros aspectos relacionados con su inserción sociocultural en el tejido de las prácticas propiciatorias locales. Sin embargo, como se comentó en su momento, uno de nuestros informantes nos contó que la melodía de *A.V.S.C. Etreros* probablemente fue compuesta a mediados del siglo XX por don Eleuterio Delgado, un antiguo sacerdote de Etreros. Esta nota resulta esencial de cara a la adecuada interpretación de las diferencias melódicas que presenta *A.V.S.C. Etreros* con respecto a otras referencias documentadas en la zona. Sin embargo, la carga semántica asociada a un término categórico como «canción popular» podría nuevamente conducir a pasar por alto la relevancia de un comentario como este que, de manera fugaz, apareció en un momento puntual de nuestro trabajo de campo, debido a la coherencia general de la referencia con los preceptos generales de la categoría en cuestión.

Así mismo, el empleo de una categoría como la de «canción de transmisión oral» focalizaría nuestra atención de manera preferente en los canales de la oralidad, los cuales constituyen solo una parte, aunque importante, de los procesos de generación, transmisión y transformación de los cantos estudiados. A lo largo de nuestra investigación de campo, junto con las lógicas de la oralidad, hemos encontrado múltiples casos etnográficos de utilización del recurso de la escritura como soporte de fijación, conservación y transmisión de las canciones, en especial en lo concerniente a sus textos.

Por una parte, hemos encontrado el caso de informantes que por iniciativa propia y a nivel personal han anotado la letra de determinadas canciones en cuadernos con el fin de conservarlas, como en los casos de *S.C.C. Cedillo*, *P.E. Cilleruelo*, *G.S.C. Fuentes* o *C.S.C.S.M. (2) Villoslada*.

Incluso en algunos casos estas prácticas locales de conservación han sido realizadas de manera colectiva y relativamente coordinada. Como fruto de dichas acciones, se han elaborado textos mecanografiados en folios sueltos, como en el caso de *C. V.S.P.A. Lastras* o *N.S.P. Miguel Ibáñez* e incluso, en relación con los cantos de Aldeanueva del Codonal, en forma de cuaderno mecanografiado en el que se recogen además informaciones concernientes a las tradiciones locales. En todos estos casos,

los documentos resultantes se conservan en forma de copias distribuidas entre los vecinos y, en algunos casos, en la sacristía de las iglesias parroquiales.

En relación con lo anterior, también en múltiples ocasiones hemos encontrado a lo largo de nuestro trabajo de campo documentos elaborados en el contexto parroquial con el texto de determinados cantos. En especial esto ocurre con el caso de algunas de las referencias de tipo himno⁶³ documentadas, como *V.S.C.P. Riofrío*, *H.S.M.P. Cantalejo*, *O.S.I. (2) Migueláñez* o *G.S.M.C. Caballar*.

Incluso, en respuesta a nuestras preguntas acerca de los cantos, algunos informantes llevaron a cabo esfuerzos específicos de recopilación de textos apoyándose en el recurso de la escritura. Es el caso de *D.A.S. (2) Chañe*, en el que nuestra informante se reunió con diversas vecinas para anotar manualmente en una hoja las diferentes coplas que recordaban unas y otras en relación con el canto. Igualmente, algunas informantes, tras nuestra entrevista personal, llevaron a cabo esfuerzos de memoria anotando en un papel las coplas que iban recordando y llamándonos finalmente para referirnos lo que había logrado reunir. Es el caso de referencias como *A.V.S.C. Etreros* o *O.V.P. Garcillán*.

A través de los anteriores ejemplos puede observarse cómo las múltiples dinámicas de la oralidad y la escritura se encuentran y entremezclan en los procesos de generación, conservación, transmisión y transformación de los cantos estudiados. Sin embargo, la categoría taxonómica de las «canciones de transmisión oral» prioriza la relevancia de la oralidad en referencia a dichos procesos, difuminando e incluso ocultando el papel de la escritura. Esta focalización de la atención en un aspecto no exclusivo de dichas dinámicas, en consecuencia, simplifica y uniformiza indebidamente la complejidad de los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio.

En definitiva, nuestro criterio metodológico de no recurrir a terminologías taxonómicas tales como «rogativas», «canción tradicional», «canción popular» o «canción de transmisión oral», derivadas del ámbito de la catalogación, en el marco de nuestro enfoque analítico, no solo ha redundado en la documentación de un conjunto de referencias más heterogéneo que el que hubiese sugerido el manejo de las citadas categorías terminológicas, sino que además ha permitido enfocar el análisis desprovistos de una importante carga de preconcepciones teóricas que fácilmente podrían introducir sesgos interpretativos en nuestro análisis de los fenómenos y procesos culturales objeto de estudio.

15.2. Referencias integradas en la exposición de resultados analíticos de los siguientes capítulos

Con el fin de ofrecer una visión de conjunto acerca de las referencias que serán integradas en la exposición de resultados analíticos de los siguientes capítulos, dichas referencias han sido recogidas en la siguiente tabla. En la segunda columna figura

⁶³ Como se ha venido viendo a lo largo de los anteriores capítulos, algunas de las referencias documentadas corresponden a cantos reconocidos localmente como «himnos». Estas referencias, como se verá más adelante, presentan además características formales distintivas dentro del conjunto de referencias documentadas, que las hacen reconocibles a nivel analítico. Así, para hacer alusión a dichas referencias se empleará la expresión «referencia de tipo himno».

el título de cada una de las referencias, en la tercera y cuarta columnas figuran los datos relativos a la documentación y la transcripción de las mismas y, en las dos últimas columnas, rotuladas respectivamente como «T» –de texto– y «M» –de melodía–, están sombreadas las celdillas correspondientes para indicar si la referencia correspondiente presenta texto y melodía, o solo texto.

En la primera columna, rotulada como «Á.», se recoge el área geográfica a la cual pertenecen las localidades vinculadas a las referencias siguiendo el siguiente código, que será usado repetidamente a lo largo de los capítulos posteriores:

1. Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo
2. Comunidad de Villa y Tierra de Montejo
3. Comunidad de Villa y Tierra de Ayllón
4. Comunidad de Villa y Tierra de Fresno de Cantespino y Riaza
5. Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda
6. Comunidad de Villa y Tierra de Fuentidueña
7. Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar
8. Comunidades de villa y tierra de Coca y Arévalo
9. Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia y señorío episcopal de Segovia⁶⁴

Á.	Referencia	Documentación	Transcripción	T	M
1	<i>S.C.C. Cedillo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>PE. Cilleruelo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>PE.(2) Cilleruelo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>S.C.C.(2) Campo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>S.C.C.(3) Maderuelo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>S.V.V. Montejo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
3	<i>A.V.P. Ayllón</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>V.R. Mazagatos</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>A.S.A. Martín Muñoz</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>V.N. Santa María</i>	A. Granero (1949)	A. Granero		
4	<i>A.T.P.(4) Riahuelas</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>S.C.C. Riahuelas</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>P.A.V. Riaza</i>	A. Marazuela (c. 1932)	A. Marazuela		
	<i>Q.A.R. Riaza</i>	A. Granero (1949)	A. Granero		
	<i>V.S.C.P. Riofrío</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		

⁶⁴ A lo largo del texto, al indicar que una determinada referencia corresponde a esta área se empleará habitualmente la abreviatura «de la C.C.T. de Segovia», incluso para las referencias documentadas en Fuentepelayo, Turégano y Caballar, localidades pertenecientes al señorío episcopal de Segovia.

Á.	Referencia	Documentación	Transcripción	T	M
5	<i>V.S.P. Sepúlveda</i>	A. Granero (1949)	A. Granero		
	<i>V.S.P.(2) Sepúlveda</i>	I. Sanz y C. de Santos (1979)	J. Delgado		
	<i>V.P. Sepúlveda</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>H.V.P. Cantalejo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>O.V.M.M. Grajera</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>S.V.R. Sotillo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>V.S.A. Villafranca</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>V.S.O. Valles</i>	I. Sanz y C. de Santos (1979)	J. Delgado		
	<i>H.V.R.(2) San Miguel</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	I. Sanz y C. de Santos <i>et al.</i> (1979)	J. Delgado		
	<i>O.V.R. San Miguel</i>	I. Sanz y C. de Santos <i>et al.</i> (1979)	J. Delgado		
	<i>O.V.R.(2) San Miguel</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	H. Guerrero (1997)	H. Guerrero		
	<i>G.V.N.S.S. Lastras</i>	H. Guerrero (1998)	H. Guerrero		
	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>A.C.B. Moraleja Cuéllar</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>A.M.V.S. Moraleja Cuéllar</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>G.S.C. Fuentes</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>D.A.S. Chañe</i>	J. Díaz (1981)	J. Delgado		
	<i>D.A.S. (2) Chañe</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>D.A.S. Fresneda</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>S.C.P. Chatún</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>V.H. Gomezserracín</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>V.H. (2) Moraleja</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
<i>V.C.S.J. (2) Navalmanzano</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado			
8	<i>A.C.C. Santiuste</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>H.V.P.(2) Aldeanueva</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>H.P. Aldeanueva</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		

Á.	Referencia	Documentación	Transcripción	T	M
9	<i>S.C.A. Vegas</i>	C. Porro (2014)	J. Delgado		
	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>D.A.D.A. Monterrubio</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>A.V.S.C. Etreros</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>A.S.R. Paradinas</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>A.V.O. Balisa</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>O.V.P. Garcillán</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>A.T.P.(6) Valseca</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>V.S.R. Mozoncillo</i>	M. Santamaría (1982)	J. Delgado		
	<i>O.C.E. Fuentepelayo</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>O.V.S.B. Turégano</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>O.V.V.(2) Espirido</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
<i>G.S.M.C. Caballar</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado			

15.3. Referencias no integradas en la exposición de resultados analíticos de los siguientes capítulos

Antes de proceder a la exposición pormenorizada de los resultados del análisis comparativo del conjunto de referencias docu-

mentadas, nos ocuparemos en este párrafo del comentario de determinadas referencias que, debido a diversos motivos, no serán incluidas en la exposición de resultados analíticos a lo largo de los próximos capítulos. Dichas referencias han sido recogidas en la siguiente tabla:

Á.	Referencia	Documentación	Transcripción	T	M
5	<i>H.S.M.P. Cantalejo</i>	H. Guerrero (1996)	H. Guerrero		
6	<i>H.V.R. San Miguel</i>	H. Guerrero (1997)	H. Guerrero		
	<i>O.S.I. Valtiendas</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
7	<i>S.C.H.(2) Hontalbilla</i>	Adaptación: La Fanega (1978)	J. Delgado		
	<i>C.S.I. Fuentes</i>	J. Delgado y M. Esteban (2016)	J. Delgado		
	<i>C.N.R. Cuéllar</i>	M. M. Ibáñez (1995)	M. M. Ibáñez		
	<i>V.C.S.J. Navalmanzano</i>	H. Guerrero (1994)	H. Guerrero		
8	<i>H.V.P. Aldeanueva</i>	H. Guerrero (1994)	H. Guerrero		
9	<i>C.S.C.S.M. Villoslada</i>	H. Guerrero (1997)	H. Guerrero		
	<i>O.S.I. (2) Migueláñez</i>	J. Delgado y M. Esteban (2018)	J. Delgado		
	<i>R.S.C.E. Fuentepelayo</i>	H. Guerrero (1997)	H. Guerrero		
	<i>O.V.V. Espirido</i>	H. Guerrero (1996)	H. Guerrero		
	<i>G.S.V.S.E. Caballar</i>	H. Guerrero (1995)	H. Guerrero		

Las transcripciones de Héctor Guerrero

En primer lugar, ocho de estas referencias corresponden a transcripciones realizadas por Héctor Guerrero relativas a himnos y cantos locales específicos que también han sido documentados por nosotros a partir de nuestro trabajo de campo. Del estudio comparativo de cada uno de estos pares de referencias hemos podido observar ciertas diferencias de contenido pero, principalmente, una notable discrepancia entre nuestros criterios metodológicos y aquellos que emanan del análisis de las transcripciones de Guerrero.

En gran medida, la raíz de esta discrepancia se encuentra en que, mientras que nuestras transcripciones han sido concebidas como herramientas analíticas en el marco de un estudio etnomusicológico centrado en la comprensión de fenómenos y procesos socioculturales, las transcripciones de Guerrero responden al objetivo recopilador de la elaboración de un cancionero de «himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia». Así, Guerrero presenta en su libro un conjunto de transcripciones de melodías y textos con un formato de «partitura», dirigidas a ser interpretadas y no a ser analizadas.

Como una primera consecuencia, el libro de Guerrero fue maquetado siguiendo el criterio que establece que cada referencia ocupe únicamente dos caras, de manera que la transcripción musical se presente en la página de la izquierda y el texto en la página de la derecha. Así, para cada referencia se incluye únicamente la cantidad de texto que cabe en dicha página, prescindiendo del resto del texto⁶⁵. Incluso, en el caso de *R.S.C.E. Fuentespelayo*, este procedimiento implica que una estrofa aparezca recogida de manera incompleta. Evidentemente, este planteamiento es impensable en el contexto de un enfoque analítico como el nuestro, de modo que en nuestras transcripciones se presentan los textos documentados.

Aparte de lo anterior y de ciertas discrepancias relativas a los criterios de escritura y formato, se observa una pequeña diferencia en *R.S.C.E. Fuentespelayo* concerniente al contenido del texto del estribillo. En el libro de Guerrero aparece así:

*Tus justicieras querellas
Templen tus muchas bondades
Da agua a nuestras heredades
¡Oh, Cristo de las Estrellas!*

(*R.S.C.E. Fuentespelayo*)

Sin embargo, nuestros informantes cantaron siempre el estribillo diciendo «De entre» al inicio del segundo verso en lugar de «Templen».

*Tus justicieras querellas
De entre tus muchas bondades
Da agua a nuestras heredades
Oh, Cristo de las Estrellas*

(*O.C.E. Fuentespelayo*)

El objetivo de Guerrero de elaborar un libro orientado a la interpretación se refleja también en el tipo de escritura musical

que emplea en sus transcripciones, así como en los criterios de transcripción que rigen su elaboración.

Por ejemplo, en las transcripciones de Guerrero es habitual encontrar signos de tipo estructural, como puntos de repetición, fórmulas del tipo «*dal segno al fine*», o indicaciones de bloques estructurales sobre la transcripción en las que señala el fragmento correspondiente al estribillo y el correspondiente a las estrofas, para posteriormente indicar en qué orden han de ser interpretados dichos bloques.

Evidentemente, este tipo de recursos de escritura se corresponden con un tipo de *transcripción prescriptiva*, orientada a indicar al lector cómo interpretar adecuadamente la «partitura», en el sentido convencional de la música occidental basada en la escritura.

Sin embargo, de acuerdo con nuestro criterio general de emplear un tipo de *transcripción descriptiva* orientada al análisis no tiene sentido incluir en nuestras transcripciones ninguno de estos signos estructurales propios de la escritura prescriptiva.

Así, por una parte, se ha prescindido del uso de signos de repetición incluso en los casos en que esto implica la repetición literal de determinados fragmentos de escritura musical. Es el caso de *O.V.V.(2) Espirido*, en la que tanto el trazado melódico como el texto de los incisos 5 y 6 de la estrofa son idénticos a los de los incisos 3 y 4, pero no por ello aparecen escritos mediante puntos de repetición como sí figuran en *O.V.V. Espirido*. De manera similar, esto ocurre en *O.C.E. Fuentespelayo*, en el que la melodía de los cuatro últimos incisos de un bloque textual de ocho versos es idéntica a la de los cuatro primeros, pero no por ello se recurre al empleo de la terminología «*dal segno al fine*» empleada por Guerrero en *R.S.C.E. Fuentespelayo*. En concreto en este caso, en coherencia con nuestro enfoque descriptivo, nuestra transcripción refleja con mayor fidelidad la estructura textual, articulada en bloques de ocho versos y no en bloques de cuatro como sugiere la escritura de Guerrero. Por otra parte, las indicaciones relativas a la estructura han sido indicadas, de acuerdo con nuestro criterio general, en el cuerpo del texto y mediante esquemas alfanuméricos, frente a las indicaciones estructurales incluidas en las transcripciones de Guerrero, propias de la escritura musical prescriptiva.

Otro de los rasgos prescriptivos de la escritura de Guerrero es el cifrado armónico que incluye, fruto de una interpretación armónica personal de Guerrero a partir del trazado melódico documentado y empleando estructuras armónicas prototípicas del sistema armónico tonal funcional. La armonización propuesta por el autor es coherente con la idea de crear partituras destinadas a la interpretación, incluso llegando a introducir este tipo de anotaciones, ajenas al contexto de práctica original de los cantos documentados, con el fin de completar la «partitura» de cara a futuros usos. Evidentemente, este tipo de anotaciones en ningún caso podrían aparecer en transcripciones de tipo descriptivo como las nuestras.

Del mismo modo, Guerrero incluye en sus transcripciones diversas indicaciones metronómicas y expresiones relativas al *tempo* y la *agógica*, propias de la escritura musical prescriptiva y que, en coherencia con nuestros criterios metodológicos, no han sido empleadas en nuestras transcripciones.

Más allá de todo lo anterior, el objetivo de Guerrero de crear un libro de himnos enfocado a la interpretación musical le lle-

⁶⁵ Como ya se ha venido comentando, en varios de estos casos hemos encontrado documentos parroquiales en los que se recoge un texto más largo que el que aparece en el libro de Héctor Guerrero.

va a realizar un tipo de transcripciones en las que la sencillez y comodidad interpretativa priman sobre la fidelidad con respecto a las fuentes. Así, por ejemplo, observamos en sus transcripciones una marcada tendencia a emplear un compás constante de principio a final, incluso en aquellos casos en que el trazado melódico sugiere otra cosa.

En el caso de cantos de marcada regularidad rítmica, esta tendencia no supone diferencias notables entre sus transcripciones y las nuestras. Así ocurre, por ejemplo, entre *H.V.P. Aldeanueva* y *H.V.P.(2) Aldeanueva*, o entre *R.S.C.E. Fuentepelayo* y *O.C.E. Fuentepelayo*.

Sin embargo, en otros casos, dicha tendencia a emplear un compás constante supone importantísimas diferencias entre la transcripción de Guerrero y la nuestra. Es el caso de *H.V.R. San Miguel* y *H.V.R.(2) San Miguel*. En coherencia con nuestros criterios descriptivos, en nuestra transcripción –*H.V.R.(2) San Miguel*– hemos tratado de recoger rigurosamente desde un punto de vista fonético todas las inflexiones rítmicas realizadas por nuestras informantes en un canto caracterizado por una marcada irregularidad rítmica. Esto implica emplear para la transcripción compases de 3/8, 7/8, 4/4 y 2/4. Sin embargo, en la transcripción de Héctor Guerrero –*H.V.R. San Miguel*– únicamente aparecen ciertos compases de 2/4 intercalados puntualmente en un flujo constante de compases de 3/4. Tanto las grabaciones que realizamos en nuestro trabajo de campo como la grabación del estribillo del himno incluida en el documental televisivo *Segovia de pueblo en pueblo*, en el capítulo dedicado a San Miguel de Bernuy (La 8 Segovia, 2016), difieren de la transcripción de Héctor Guerrero en este sentido. Nuestra impresión es que el criterio de transcripción fue, en su caso, de tipo fonémico. Así, debió interpretar las irregularidades rítmicas que nosotros hemos transcrito recurriendo a compases de 3/8 y 7/8 como «desviaciones» con respecto a un modelo melódico más regular y transcribió la melodía de manera prescriptiva de modo que pudiese ser interpretada con comodidad en el contexto de su libro de himnos.

En relación con esta diferencia de criterios, en nuestras transcripciones los compases han sido utilizados para reflejar la rítmica del canto de manera fielmente descriptiva. Sin embargo, la tendencia de Guerrero a emplear un mismo compás de manera constante se encuentra vinculada a una concepción del compás más teórica y menos orgánica, que deriva en que en las transcripciones de Guerrero encontremos con notable frecuencia desplazamientos de acentuaciones rítmicas y alteraciones de los valores rítmicos que no reflejan de manera fiel la rítmica del canto.

Por ejemplo, en *V.C.S.J. Navalmanzano* Guerrero utiliza un compás constante de 2/4, mientras que en *V.C.S.J. (2) Navalmanzano* nosotros intercalamos compases de 3/4 al final de cada inciso melódico para reflejar los tiempos de pausa añadidos entre incisos que alteran la regularidad rítmica de referencia. Para adecuar el trazado melódico a un compás constante de 2/4, Guerrero modifica la duración de ciertas figuras al final y al inicio de los diferentes incisos melódicos. Además, la síncopa con la que comienza los incisos melódicos 1 y 4 de su transcripción, bajo una perspectiva fielmente descriptiva en relación con la rítmica del canto, debería ser transcrita como una corchea en anacrusa con caída en inicio de compás de la segunda sílaba del verso, sobre la que recae el acento textual y melódico de manera isorítmica.

El mismo tipo de situación se reproduce entre las transcripciones de *O.V.V. Espirido* y *O.V.V.(2) Espirido*. En *O.V.V. Espirido*

Guerrero emplea un compás constante de 3/4, mientras que en *O.V.V.(2) Espirido* nosotros hemos empleado compases puntuales de 4/4 intercalados entre el 3/4 para reflejar de manera fielmente descriptiva la rítmica del canto documentado. El empleo de compases de 4/4 responde, en este caso, a la introducción de un tiempo de pausa añadido entre el inciso final del estribillo y el primero de las estrofas y, también, a reflejar el cambio de rítmica que se produce en los incisos 4 y 6 de las estrofas. La escritura en 3/4 constante de Guerrero, nuevamente le lleva a introducir modificaciones de los valores rítmicos con el fin de acomodar el trazado melódico al compás. Además, al igual que ocurría en el caso anterior, encontramos acentuaciones rítmicas desplazadas que alteran la reproducción fiel de la rítmica del canto.

Nuevamente, entre *G.S.V.S.E. Caballar* y *G.S.M.C. Caballar* encontramos el mismo tipo de discrepancias. Guerrero opta por emplear en *G.S.V.S.E. Caballar* un compás constante de 2/4, mientras que nuestra transcripción descriptiva ha requerido el intercalado de un compás puntual de 3/4 a partir de un 2/4 de base, con el fin de reflejar un tiempo de pausa añadido. Sin embargo, Guerrero resuelve esta irregularidad incorporando otro tiempo adicional, de modo que el compás de 2/4 no se ve alterado en ningún momento.

En la referencia *H.N.S.P. Cantalejo*, sin embargo, Guerrero sí incorpora cambios de compás entre 3/4, 4/4 y 2/4, al igual que hacemos nosotros en *H.V.P. Cantalejo*. Estos cambios de compás en nuestra transcripción responden nuevamente a la incorporación de tiempos de pausa entre inciso e inciso que alteran la regularidad rítmica de referencia, así como al cambio de rítmica que se produce en el inciso 4 del estribillo y el inciso 5 de la estrofa. Los cambios de compás empleados por Guerrero son muy similares y coherentes con los nuestros, salvo al inicio del inciso 4 del estribillo y el inciso 5 de la estrofa, donde se produce el cambio de rítmica. En este punto, Guerrero retrasa el cambio de compás produciéndose un desplazamiento de la acentuación que el texto y la melodía presentan en isorritmia, de modo que la transcripción no refleja fidedignamente en este punto la rítmica del canto.

En el caso de los cantos que presentan rítmicas irregulares, este tipo de discrepancias se encuentran todavía más marcadas. Es el caso de *H.V.R. San Miguel*, en el que los desplazamientos de acentuaciones y alteraciones de valores en relación con las referencias sonoras disponibles son constantes. Lo mismo ocurre en el estribillo de *C.S.C.S.M. Villoslada*, referencia que Guerrero transcribe manteniendo el compás de 2/4 desde el inicio hasta el final. En el estribillo de *C.S.C.S.M.(2) Villoslada*, nuestra transcripción refleja una rítmica marcadamente irregular que requiere del empleo de una combinación de compases de 5/8 y 3/8. Dado que, tal y como se indicó en su momento, nuestra informante fue en su día también la informante principal de Guerrero, resulta razonable pensar en una considerable estabilidad rítmica entre ambas grabaciones. Además, nuevamente encontramos en la transcripción de Guerrero desplazamientos en acentuaciones y agrupaciones rítmicas que resultan artificiales, como fruto de probables esfuerzos de acomodación rítmica al compás constante de 2/4 que rige de principio a fin toda su transcripción.

Además de las anteriores discrepancias, encontramos puntuales diferencias rítmicas entre las transcripciones de Guerrero y las nuestras que nuevamente remiten a criterios de transcripción.

Así, en *R.S.C.E. Fuentepelayo* Guerrero emplea valores rítmicos prolongados en determinados reposos, mientras que en *O.C.E. Fuentepelayo* nosotros hemos optado por introducir silencios. Esta pequeña diferencia aparentemente irrelevante refleja la discrepancia metodológica entre la *transcripción fonémica* practicada por Guerrero frente a nuestra *transcripción fonética*, que atiende en este punto al silencio empleado por los informantes para respirar entre inciso e inciso. Exactamente lo mismo ocurre en determinados puntos entre las transcripciones de *H.V.P. Aldeanueva* y *H.V.P.(2) Aldeanueva*.

Debido a la acusada diferencia existente entre nuestros criterios de transcripción y los de Guerrero, resulta muy complejo considerar cada pareja de transcripciones como dos referencias comparables. Debido a ello, las posibles diferencias reales entre las grabaciones de Guerrero y las nuestras son difíciles de rastrear. Además, debido a la naturaleza de la mayoría de estos cantos, podemos esperar una relativa estabilidad melódica entre las grabaciones de Guerrero y las nuestras. No obstante, en un esfuerzo analítico de comparar cada par de referencias una vez asimiladas las diferencias metodológicas implícitas, detectamos ciertas discrepancias.

En primer lugar, encontramos ciertas diferencias rítmicas no directamente vinculadas con las discrepancias entre criterios de transcripción referidas anteriormente.

Así, en el segundo inciso de la estrofa de *C.S.C.S.M. Villoslada* percibimos una diferencia rítmica notable con respecto a *C.S.C.S.M.(2) Villoslada*. Debido al extraño cambio de acentuación que presenta la referencia *C.S.C.S.M. Villoslada* y la absoluta estabilidad del canto de nuestra informante entre las numerosas estrofas que nos cantó en relación con la rítmica reflejada en *C.S.C.S.M.(2) Villoslada*, consideramos que la discrepancia de escritura no corresponde a una diferencia real entre ambas referencias documentales, sino a una mera diferencia en los criterios de transcripción entre nuestro enfoque descriptivo y el enfoque prescriptivo de Guerrero. Esta consideración se ve reforzada, además, por el hecho de que nuestra informante fue en su día también la informante principal de Guerrero.

Una nueva diferencia rítmica se produce entre los incisos 3 y 4 del estribillo de *G.S.V.S.E. Caballar* y los correspondientes incisos de *G.S.M.C. Caballar*. Dado que nuestro informante fue el mismo sacerdote que, de acuerdo con las indicaciones contenidas en el libro de Guerrero, facilitó a este una cinta con la grabación del himno, las diferencias resultan llamativas. Además, la transcripción de Guerrero supone una estructura rítmica extraña en la que los incisos 3 y 4 presentan cada uno una duración de siete compases, mientras que los incisos 1 y 2 duran cuatro compases. En la grabación realizada por nosotros, los cuatro incisos presentan una misma duración, reflejada en la transcripción como una duración de cuatro compases. No podemos asegurarlo, pero consideramos probable que las diferencias rítmicas señaladas entre ambas transcripciones no se correspondan con semejantes diferencias rítmicas entre ambas grabaciones de referencia.

Otra de las diferencias rítmicas destacables se presenta entre *H.V.P. Aldeanueva* y *H.V.P.(2) Aldeanueva* en el hecho de que Guerrero emplea sistemáticamente figuras de corchea con puntillo y semicorchea allí donde nosotros empleamos grupos de dos corcheas. En el canto de nuestra informante, así como en el de su hijo, que también cantó una parte del himno en un mo-

mento de la entrevista, se reconocen claramente los grupos de corcheas iguales y sin uso de puntillo. No obstante, no resulta extraño que el himno pudiera haber sido cantado en otro momento empleando las figuras que recoge Guerrero en su transcripción, dado que esta clase de agrupación es frecuente, como se verá más adelante, en este tipo de himnos.

Además de esta serie de diferencias rítmicas, encontramos puntualmente alguna discrepancia relativa a los trazados melódicos. En la mayoría de los casos, se deben a diversos tipos de ornamentos melódicos y estilos de canto. Sin embargo, entre las referencias *H.N.S.P. Cantalejo* y *H.V.P. Cantalejo* sí encontramos una diferencia de trazado melódico relevante que se presenta de manera consistente en las primeras dos notas del inciso melódico 3 del estribillo y los incisos melódicos 3 y 4 de la estrofa. En todo caso, debido a las diferencias detectadas en relación con los procedimientos de transcripción entre el trabajo de Guerrero y el nuestro, no podemos saber con seguridad si esta disparidad entre transcripciones se corresponde con una diferencia entre las grabaciones de referencia.

Finalmente, entre *H.V.R. San Miguel* y *H.V.R.(2) San Miguel* encontramos, además de importantes divergencias rítmicas y melódicas, una llamativa diferencia estructural. En la transcripción de Guerrero, la estrofa presenta un inciso melódico adicional y, el estribillo, dos incisos adicionales, con respecto a nuestra transcripción. La estructura de nuestra transcripción no solo reproduce de manera descriptiva la grabación realizada durante nuestro trabajo de campo, sino que además coincide con la información procedente de otras fuentes. En concreto, la estructura del estribillo concuerda con la grabación del mismo que aparece en el anteriormente referido documental televisivo *Segovia de pueblo en pueblo*, en el capítulo dedicado a San Miguel de Bernuy (La 8 Segovia, 2016). Pero además, en el documento parroquial que recoge el texto de himno, el texto figura escrito de manera que reproduce las repeticiones textuales que en el canto se producen entre los diferentes incisos y, tanto en la estrofa como en el estribillo, la estructura coincide con la de nuestra transcripción. Así pues, cabe preguntarse por el origen de los incisos adicionales que incluye Guerrero en su transcripción. Como se verá más adelante, el trazado melódico de la estrofa de *H.V.R.(2) San Miguel* concluye en un reposo final en el quinto grado del modo menor eólico de referencia, mientras que el reposo final del estribillo se produce en la tónica. Sin embargo, el inciso final añadido al final de la estrofa de *H.V.R. San Miguel* resuelve cadencialmente en la tónica el reposo en el quinto grado del inciso previo, en el que acaba la estrofa de *H.V.R.(2) San Miguel*. No resultaría extraño, tomando en consideración el enfoque general de la obra de Guerrero, que este último inciso hubiese sido incorporado por el autor con el fin de «completar» una melodía que podría haber considerado «irresuelta». Por otra parte, los dos incisos añadidos en el estribillo se corresponden melódicamente con los dos incisos finales de la estrofa en la transcripción de Guerrero. Tampoco resultaría extraño, en relación con lo anteriormente sugerido, que su incorporación al final de la estrofa hubiese sido llevada a cabo por el autor con el fin de dotar al himno de una estructura musical más simétrica, dado que en la transcripción de Guerrero tanto la estrofa como el estribillo presentan once incisos melódicos, mientras que en la estructura reflejada en *H.V.R.(2) San Miguel*, la estrofa presenta diez incisos melódicos y, el estribillo, nueve.

En definitiva, los criterios de transcripción y el enfoque metodológico general del libro de Guerrero son muy diferentes a los

nuestros, de modo que sus transcripciones y las nuestras no resultan fácilmente comparables bajo nuestro planteamiento analítico. Debido a ello, las referencias relativas a transcripciones de Guerrero *H.S.M.P. Cantalejo* de la C.V.T. de Sepúlveda, *H.V.R. San Miguel* de la C.V.T. de Fuentidueña, *V.C.S.J. Navalmanzano* de la C.V.T. de Cuéllar, *H.V.P. Aldeanueva* de la C.V.T. de Arévalo y *C.S.C.S.M. Villoslada, R.S.C.E. Fuentepelayo, O.V.V. Espirido* y *G.S.V.S.E. Caballar* de la C.C.T. de Segovia, a las que nos hemos referido en los párrafos anteriores, no aparecerán en la exposición de resultados analíticos comparativos de los siguientes capítulos.

Sin embargo, las referencias *G.N.N.S.S. Lastras* y *G.V.N.S.S. Lastras*, también correspondientes a transcripciones de Guerrero, sí serán consideradas en los próximos capítulos, dado que no disponemos de referencias correspondientes transcritas por nosotros. Estas dos referencias corresponden con himnos locales de contenido textual de temática no propiciatoria y sin una vinculación directa con prácticas propiciatorias. Por ello, nuestros informantes no hicieron alusión a dichos himnos en nuestra visita en ningún momento, mientras que sí aludieron al canto de temática propiciatoria al que refiere *C. V.S.P.A. Lastras*, que documentamos detalladamente junto con varios relatos muy interesantes en alusión a prácticas propiciatorias en torno a las imágenes de la Virgen de Salcedón y la Pedigüeña. Sin embargo, hemos considerado interesante presentar los resultados analíticos derivados de la comparación de *G.N.N.S.S. Lastras* y *G.V.N.S.S. Lastras* con el resto de referencias documentadas, por sus similitudes formales con otras referencias relativas a cantos vinculados a prácticas propiciatorias, así como por el interés del estudio de los textos documentados por Guerrero que, si bien no presentan temática propiciatoria, sí reflejan interesantes contenidos concernientes al entramado sociocultural.

La versión folk de La Fanega

Otra referencia que, debido a su naturaleza, ha sido excluida de la presentación de resultados comparativos es *S.C.H.(2) Hontalbilla*, correspondiente a la versión folk del canto de temática propiciatoria documentado en la referencia *S.C.H. Hontalbilla* que realizó en el año 1978 el grupo La Fanega. En este epígrafe analizaremos comparativamente *S.C.H.(2) Hontalbilla* en relación con *S.C.H. Hontalbilla*.

Una diferencia esencial entre ambas referencias es que, si bien *S.C.H. Hontalbilla* refiere a un canto monódico, interpretado exclusivamente por voces humanas sin acompañamiento instrumental –como ocurre con el resto de referencias documentadas en este trabajo–, La Fanega introduce en *S.C.H.(2) Hontalbilla* un acompañamiento instrumental percusivo, además de elaborar un arreglo vocal polifónico y contrapuntístico.

Estructuralmente, mientras que *S.C.H. Hontalbilla* presenta estructura estrófica simple, la estructura musical desarrollada en *S.C.H.(2) Hontalbilla* es más compleja. En cuanto a la estructura textual, se suceden una serie de coplas entre las cuales una ejerce de estribillo, pero presentando ciertas variaciones textuales. La estructura textual no responde a un esquema convencional, sino que es $[B_1, A_1, B_1', A_2, A_3, B_1'', B_1']$. Musicalmente, todos estos bloques textuales se corresponden con un único bloque melódico, si bien este presenta variaciones melódicas y contrapuntísticas a lo largo de las diferentes coplas. Evidentemente, estas

diferencias estructurales responden al cambio de contexto musical implícito en la elaboración de esta versión folk.

En relación con el trazado melódico, la rítmica de la melodía de *S.C.H. (2) Hontalbilla* sigue siendo de subdivisión binaria, al igual que la de la melodía de *S.C.H. Hontalbilla*. Sin embargo, la rítmica de *S.C.H. Hontalbilla* era de tipo ternario, pasando a ser binaria en el último inciso, mientras que la rítmica de *S.C.H.(2) Hontalbilla* presenta de principio a fin una novedosa rítmica cuaternaria. Para acomodar la melodía a esta rítmica, La Fanega introduce pausas más largas de las que se producían en *S.C.H. Hontalbilla*, tanto entre inciso e inciso como a mitad de los dos primeros. Además, si bien los tres primeros incisos melódicos de *S.C.H. Hontalbilla* presentaban todos ellos una longitud idéntica de siete tiempos, los correspondientes incisos melódicos de *S.C.H.(2) Hontalbilla* presentan una duración diferente, siendo el primero de nueve tiempos, el segundo de cinco y el tercero de siete. Como se verá más adelante, la regularidad de duraciones entre incisos es mucho más habitual en el conjunto de referencias documentadas, mientras que una irregularidad del tipo de la de *S.C.H.(2) Hontalbilla* resulta bastante más infrecuente.

En cuanto al trazado melódico, la diferencia más significativa que presenta *S.C.H.(2) Hontalbilla* con respecto a *S.C.H. Hontalbilla* es que reposa finalmente en el tercer grado en lugar de hacerlo en la tónica. Así, mientras que *S.C.H. Hontalbilla* presenta un esquema de notas de reposo [5-3-5-1]⁶⁶, el esquema de *S.C.H.(2) Hontalbilla* es [5-3-5-3].

Con respecto al texto, en *S.C.H.(2) Hontalbilla* encontramos una transformación de la copla referida por nuestras informantes de *S.C.H. Hontalbilla*. La copla documentada en *S.C.H. Hontalbilla* dice:

Santo Cristo de Hontariego
Tú que tienes el poder
Quita el candado a las nubes
Para que empiece a llover

(*S.C.H. Hontalbilla*)

La primera copla de *S.C.H.(2) Hontalbilla*, sin embargo, dice:

Santo Cristo de Hontariego
Si tú tienes el poder
Quita el *candao* a las nubes
Para que empiece a llover

(*S.C.H.(2) Hontalbilla*)

Comparando una con otra, podemos apreciar cambios en los versos segundo y tercero y ambas modificaciones son significativas.

En cuanto al segundo verso, la generalizada fórmula textual que presenta *S.C.H. Hontalbilla* contiene la aseveración «tú que tienes el poder». Sin embargo, *S.C.H.(2) Hontalbilla* introduce una expresión condicional, «si tú tienes el poder», cuyo contenido sugiere

⁶⁶ De aquí en adelante, se usará este tipo de indicaciones para expresar los esquemas de notas de reposo. [5-3-5-1] quiere decir que la primera nota de reposo es el quinto grado, la segunda es el tercer grado, la tercera es nuevamente el quinto grado y, finalmente, la última es el primer grado.

una relativa «duda» que no tiene cabida dentro de las narrativas religiosas reflejadas por los textos de los cantos de temática propiciatoria.

Por otra parte, en cuanto al tercer verso, el cambio de la palabra «candado» de *S.C.H. Hontalbilla* por el vulgarismo *candao* en *S.C.H.(2) Hontalbilla*, muestra una explícita potenciación de los rasgos pertenecientes al cliché de «lo popular» y la «cultura campesina», incluso cuando habitualmente no se encuentran presentes en el canto de referencia. Esta exaltación de «rasgos populares» se alinea con la estrategia de «búsqueda de raíces» practicada por grupos musicales como La Fanega, que en los años de la transición española abanderaban contenidos políticos de tendencia socialista –e incluso en ocasiones comunista– mediante discursos del tipo «devolver al pueblo lo que es del pueblo», por oposición a los preceptos del periodo franquista que acababa de concluir. Estos contenidos se reflejan en las estrofas que presenta *S.C.H.(2) Hontalbilla*.

Ay, qué harto está el labriego
De sembrar sin recoger
La cosecha reprimida
Por las garras del poder

Ay, cuántos años perdidos
Abriendo el surco a la tierra
Sembrando trigo de trigo
Recogiendo malas hierbas

Ay, cómo nos han robado
Lo que sudamos ayer
Solo nos quedan las manos
Callosas de tanta sed

[*S.C.H.(2) Hontalbilla*]

En estas coplas de La Fanega, la crítica social se apoya en elementos habituales de los cantos de temática propiciatoria, como es el hecho de hablar de las cosechas, del trigo, de la sed o del trabajo de los labriegos.

Por otra parte, a lo largo de la canción, el grupo modifica la copla inicial en la misma dirección sociopolítica mencionada.

Santo Cristo de Hontariego
Si tú tienes el poder
Quita el *candao* a este pueblo
Para que empiece a vencer

[*S.C.H.(2) Hontalbilla*]

Y en un punto cerca del final, introduce una poética fusión de la anterior copla y la primera.

Santo Cristo de Hontariego
Si tú tienes el poder
Quita el *candao* a este pueblo
Para que empiece a llover

[*S.C.H.(2) Hontalbilla*]

A pesar de los cambios de contenido, la estructura métrica de las coplas modificadas o creadas por La Fanega responde a la misma estructura de coplas octosilábicas con rima en los pares que presentaba la copla de referencia contenida en *S.C.H. Hontalbilla*.

En definitiva, la comparación entre *S.C.H.(2) Hontalbilla* y *S.C.H. Hontalbilla* revela una serie de puntos en común entre ambas y un conjunto de transformaciones libres propias de la elaboración de una versión folk con espíritu reivindicativo. Probablemente lo más interesante de la comparativa sea percibir la paradoja implícita entre el abanderamiento llevado a cabo por este tipo de formaciones musicales de la etiqueta de «música de raíces», que se refleja en su potenciación del cliché de «lo popular», y el distanciamiento que se produce en los diferentes parámetros musicales analizados entre sus versiones folk y los cantos de referencia.

Otras referencias especiales

Otras de las referencias que han sido excluidas de la presentación de resultados comparativos que será llevada a cabo en los siguientes capítulos son las relativas a cantos de alabanza a san Isidro, a saber *O.S.I. Valtiendas* de la C.V.T. de Fuentidueña, *C.S.I. Fuentes* de la C.V.T. de Cuéllar y *O.S.I.(2) Migueláñez* de la C.C.T. de Segovia. Como se ha venido señalando a lo largo del libro, a lo largo de nuestro trabajo de campo hemos encontrado numerosos himnos y cantos de alabanza a san Isidro. Si bien estos cantos se encuentran vinculados con el contexto de las prácticas propiciatorias por su relación con el culto a san Isidro, patrón de los labradores, así como con la celebración de la bendición de campos del día 15 de mayo, no hemos considerado pertinente llevar a cabo una documentación exhaustiva de los mismos en el contexto de nuestro estudio, dada su singular naturaleza y su habitual falta de vinculación con las prácticas propiciatorias objeto de estudio en el relato de nuestros informantes. Sin embargo, debido a la referida relación de estos cantos con el entramado sociocultural en el que se ven integradas dichas prácticas, se han incluido a lo largo de los anteriores capítulos determinadas referencias ilustrativas, cada una por motivos concretos que fueron expuestos en su momento.

Debido a la singular naturaleza de estas referencias, no han sido integradas de manera sistemática en la exposición de resultados analíticos del análisis comparativo de las referencias documentadas que será llevada a cabo en los siguientes capítulos, si bien a lo largo del trabajo se han llevado a cabo diferentes observaciones analíticas relativas a aspectos textuales y melódicos de dichas referencias.

Lo mismo ocurre con la referencia *C.N.R. Cuéllar*, relativa a una composición de autores conocidos en honor a la Virgen del Henar que fue referida al hablar del santuario de la Virgen del Henar. Debido a su naturaleza especial, esta referencia no ha sido integrada en la exposición de resultados analíticos de los próximos capítulos, si bien a lo largo del trabajo se han formulado determinadas observaciones analíticas relativas a la misma.

16. La estructura de las referencias

En este capítulo estudiaremos la estructura de las diferentes referencias documentadas, articulando la exposición en dos escalas analíticas. En primer lugar, llevaremos a cabo un estudio de los aspectos macroestructurales referidos a la distribución formal de los grandes bloques textuales y musicales de las referencias. En segundo lugar, estudiaremos los aspectos microestructurales relativos a la estructura métrica de cada uno de los bloques textuales, la estructura melódica de cada uno de los bloques musicales y la relación entre ambos aspectos en cada una de las referencias.

16.1. Estructura textual

En primer lugar, nos ocuparemos de la macroestructura de las referencias a través del estudio de su *estructura textual*. Desde este punto de vista, la unidad estructural es el *bloque textual* y podemos clasificar las diferentes referencias en función del número de bloques textuales que las integran y la naturaleza de los mismos. Así, encontramos los siguientes tipos de estructuras textuales:

1. **Versos sueltos:** una de nuestras referencias de campo, *A.C.B. Moraleja Cuéllar*, consta únicamente de dos versos que se repiten, sin apariencia de forma estrófica.
2. **Estróficas [A1, A2,...]:** en este grupo se han reunido todas aquellas referencias que presentan estructuras simples carentes de estribillos o bloques textuales repetidos. En algunos casos, se trata de estrofas únicas tipo [A] y en otros casos de colecciones de estrofas consecutivas tipo [A1, A2,...]. 37 de nuestras referencias presentan este tipo de estructura. Ninguna de ellas es de tipo himno.
 - a. **De forma métrica fija:** se incluyen en este grupo aquellos casos en que todas las estrofas de las que consta el texto presentan una misma estructura métrica. 35 de las 37 referencias con estructura estrófica presentan esta uniformidad métrica.
 - b. **Heteroestróficas:** se trata de aquellos casos en que entre distintas estrofas textuales se presentan estructuras métricas diferentes. De entre todas las referencias documentadas, esto ocurre únicamente, de manera significativa, en las 2 referencias relativas a la localidad de Santa María de Riaza, a saber, *A.V.P.(3) Santa María* y *V.N. Santa María*.
3. **De estrofa y estribillo:** este grupo lo constituyen todas aquellas referencias que constan de dos bloques textuales que se alternan, uno de contenido variable a modo de estrofas, y otro de texto fijo a modo de estribillo. 31 de las referencias estudiadas responden a este tipo general.
 - a. **Estrofa/estribillo alternados [A1, B, A2, B,...]:** la unidad estructural básica en este grupo es una estrofa a la que sigue un estribillo, y esta unidad se reproduce tantas veces como estrofas se canten. Encontramos 20 referencias con esta estructura en el conjunto de referencias documentadas. Ninguna de ellas es de tipo himno.
 - b. **Estribillo/estrofa alternados [B, A1, B, A2,...]:** la unidad estructural básica en este caso es un estribillo al que sigue una estrofa, y esta unidad se reproduce tantas veces como estrofas se canten. Únicamente encontramos esta estructura en 2 referencias. La primera de ellas es la referencia de tipo himno *V.S.A. Villafranca* y la segunda es *A.V.S.C. Etreros*, de melodía atribuida a un sacerdote que la habría compuesto a mediados del siglo XX.

- c. **Estrofa/estribillo alternados con estribillo al principio y al final [B, A1, B, A2..., B]:** en este caso, estrofas y estribillos se alternan como en los tipos anteriores, pero de modo que el canto comienza y termina con el estribillo. Encontramos 4 referencias con esta estructura, 3 de las cuales son de tipo himno. El caso restante es *O.V.V.(2) Espirido*, correspondiente a una de las referencias documentadas en la C.C.T. de Segovia.
 - d. **Estribillo – Estrofas – Estribillo [B; A1, A2..., B]:** en este tipo estructural, el estribillo es ubicado al inicio y al final del canto y, entre ambos, se suceden una tras otra una serie de estrofas. Nuevamente encontramos 4 referencias con este tipo de estructura, de las que 2 son de tipo himno. Las otras dos son *A.S.R. Paradinas* y *N.S.P. Miguel Ibáñez*, ambas documentadas en la C.C.T. de Segovia.
 - e. **Estribillos 1 y 2 – Estrofas duplicadas – Estribillos 1 y 2 [B1, B2; A1, A1, A2, A2..., B1, B2]:** esta forma presenta un estribillo doble, que consta de dos coplas, tanto al inicio como al final y, entre medias, se suceden una colección de estrofas de modo que cada una se repite antes de pasar a la siguiente. Esta peculiar estructura aparece únicamente en *S.C.A. Vegas*, otra de las referencias documentadas en la C.C.T. de Segovia.
- 4. Estructuras con estribillos responsoriales imbricados:** se trata de estructuras que presentan un conjunto de versos que se repite a modo de estribillo al final de cada uno de los bloques textuales que presenta el texto, formando parte de los mismos mediante la integración en su estructura métrica. Este tipo de estructuras las encontramos en 5 de las referencias estudiadas, todas ellas de tipo himno. De hecho, la estructura del estribillo imbricado responde a una forma habitual presente en el canto litúrgico que es la de la estructura responsorial, en la que los textos variables son recitados a una sola voz, normalmente la del sacerdote, y el estribillo imbricado es cantado, a modo de respuesta (responso) por el conjunto de los fieles reunidos en la iglesia. El contenido textual de los estribillos imbricados que presentan estas referencias responde al tipo de expresiones que habitualmente conforman dichos respuestas dentro del canto litúrgico.
- a. **Estrofas enlazadas mediante estribillo responsorial imbricado [A1-R, A2-R,...]:** se trata de una estructura simple (tipo 2), sin estribillo al uso, que además presenta el estribillo responsorial imbricado al final de cada una de las estrofas. Aparece únicamente en la referencia de tipo himno *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*.
 - b. **Estribillo – Estrofas – Estribillo; enlazados mediante estribillo responsorial imbricado [B-R; A1-R, A2-R..., B-R]:** en este caso, se trata de una estructura en la que un estribillo es ubicado al inicio y al final del canto y, entre ambos, se suceden una tras otra una serie de estrofas (tipo 3d) a la que, además, se añade un estribillo responsorial imbricado al final de cada bloque textual, incluyendo estrofas y estribillos. Aparece en las referencias de tipo himno *V.S.C.P. Riofrío*, *G.N.N.S.S. Lastras* y *G.V.N.S.S. Lastras*.
 - c. **Copla inicial – Estrofas – Copla final; enlazados mediante estribillo responsorial imbricado [B1-R; A1-R, A2-R..., B2-R]:** esta estructura es similar a la anterior, pero, en este caso, el estribillo es sustituido por una copla de texto variable que se ubica igualmente al inicio, antes de las estrofas y, con otro texto, después de las mismas, al final del canto. Esta forma se presenta únicamente en la referencia de tipo himno *G.S.M.C. Caballar*.

Así pues, se aprecia una clara correlación entre la estructura de los textos y la naturaleza de los cantos. Prácticamente la totalidad de las referencias no identificadas como de tipo himno presentan formas de tipo estrófico [A1, A2,...] (tipo 2) o de tipo estrofa/estribillo alternados [A1, B, A2, B,...] (tipo 3a). En total, cincuenta y siete de las referencias documentadas responden a una de estas dos estructuras.

Excepcionalmente, encontramos un conjunto de cinco referencias no identificadas como de tipo himno que presentan formas de estrofa y estribillo alternativas (tipos 3b, 3c, 3d y 3e). Como se ha visto, todas ellas pertenecen al área sur de la provincia, dentro de la C.C.T. de Segovia.

De modo marginal, encontramos unos versos sueltos en Moraleja de Cuéllar que aparentemente no responden a una estructura estrófica al uso.

Aparte de lo anterior, el resto de las referencias son de tipo himno, dentro de las cuales significativamente no encontramos ningún ejemplo de estructura estrófica simple [A1, A2,...] (tipo 2) ni de estructura de estrofa/estribillo alternados [A1, B, A2, B,...] (tipo 3a). Seis de dichas referencias presentan estructuras de estrofa y estribillo alternativas (tipos 3b, 3c y 3d) y las otras cinco presentan estructuras con estribillo imbricado. Como se ha visto, las estructuras con estribillo imbricado, dentro del conjunto de referencias estudiadas, son exclusivas de las referencias de tipo himno. Además, dichos estribillos imbricados

presentan contenidos textuales del tipo de los responsos del canto litúrgico. Este rasgo, junto con la observación genérica de que los contenidos textuales se encuentran en estos cantos más vinculados a las narrativas oficiales de la Iglesia, en contraste con los textos de otros cantos más vinculados al terreno de la piedad popular, apunta a una autoría eclesiástica de los himnos, en la mayoría de los casos indeterminada, pero probablemente atribuible a sacerdotes y miembros de la Iglesia.

16.2. Estructura musical

A continuación, nos ocuparemos de la macroestructura de las referencias a través del estudio de su *estructura musical*. Desde este punto de vista, la unidad estructural es el *bloque musical* y podemos clasificar las diferentes referencias en función del número de bloques musicales que las integran y la naturaleza de los mismos. Así, encontramos los siguientes tipos de estructuras musicales:

1. **Patrón melódico breve repetido [M1, M1,...]:** una de nuestras referencias, *A.C.B. Moraleja Cuéllar*, consta únicamente de un patrón melódico que se repite constantemente.
2. **Formas simples [A, A,...]:** se trata de formas musicales constituidas por un único bloque estructural. En algunos casos, el bloque melódico se presenta una única vez bajo un esquema de tipo [A], mientras que en el bloque melódico se repite varias veces bajo un esquema de tipo [A, A,...]. Las 33 referencias cuyo texto presenta estructura estrófica y que constan de melodía, responden a este tipo de estructura simple. Además, presentan esta forma musical simple algunas de las referencias con estructuras textuales de estrofa y estribillo como *C.V.S.P.A. Lastras*, de estructura textual [A1, B, A2, B,...], *A.V.S.C. Etreros*, de estructura textual [B, A1, B, A2,...], la referencia de tipo himno *H.V.P.(2) Aldeanueva*, de estructura textual [B, A1, B, A2,..., B], y las referencias *A.S.R. Paradinas* y *N.S.P. Miguel Ibáñez*, de estructura textual [B; A1, A2,...; B].
3. **Formas compuestas binarias:** en este caso, se trata de formas musicales constituidas por dos bloques estructurales diferenciados A y B, que se presentan siguiendo diferentes patrones.
 - a. **Forma tipo [A, B, A, B,...]:** en este subgrupo se engloban tanto las referencias que presentan una única vez cada bloque estructural bajo el esquema [A, B] como las que presentan varias veces cada bloque bajo el esquema [A, B, A, B,...]. 18 de las 19 referencias cuya estructura textual responde al esquema de estrofa y estribillo alternados [A1, B, A2, B,...] y que constan de melodía, se corresponden con esta forma musical, correspondiendo el bloque A a las estrofas textuales y el bloque B a los estribillos textuales.
 - b. **Forma tipo [B, A, B, A,...]:** similar al anterior en esencia, pero distinguido por su relación con la estructura textual, manteniendo la correspondencia del bloque A a las estrofas textuales y el bloque B a los estribillos textuales. Se presenta exclusivamente en la referencia de tipo himno *V.S.A. Villafranca*, 1 de las 2 referencias con estructura textual [B, A1, B, A2,...].
 - c. **Forma tipo [B, A, B, A,..., B]:** nuevamente correspondiendo el bloque A a las estrofas textuales y el bloque B a los estribillos textuales, esta estructura comienza y termina su alternancia entre A y B por el mismo bloque musical B. Se corresponde con 3 de las 4 referencias que presentan una estructura textual [B, A1, B, A2,..., B], 2 de las cuales son de tipo himno, mientras que la otra es *O.V.V.(2) Espirido*, una de las referencias documentadas en la C.C.T. de Segovia.
 - d. **Forma tipo [B; A, A,...; B]:** una vez más correspondiendo el bloque A a las estrofas textuales y el bloque B a los estribillos textuales, esta estructura comienza y termina por el mismo bloque musical B, mientras que entre ambos se presentan sin alternancia sucesivas repeticiones del bloque A. Esta forma se corresponde con 2 de las 4 referencias que presentan una estructura textual de tipo [B; A1, A2,...; B]. En concreto se trata de los dos casos que presentan dicha estructura y que a su vez son de tipo himno.
 - e. **Forma tipo [B, B; A, A,...; B, B]:** similar a la anterior, pero con doble aparición del bloque B tanto al inicio como al final de la estructura. Hay un paralelismo entre esta forma y la estructura textual [B, B; A1, A1, A2, A2,...; B, B] que excepcionalmente presenta la referencia *S.C.A. Vegas*.
4. **Formas derivadas de estructuras responsoriales:** se trata de formas musicales que responden a la estructura del canto responsorial, con bloques que teóricamente serían cantados por una voz solista junto con responsos que serían cantados a coro. Esta estructura subyace a todas aquellas referencias cuyos textos presentan estribillos imbricados, pese a que en determinados contextos de práctica del canto la estructura responsorial no se presente de manera estricta en su alternancia entre solista y coro. Estas formas aparecen exclusivamente en referencias de tipo himno.

- a. **Forma simple con responso imbricado [A-R, A-R,...]:** en este caso el responso aparece imbricado al final del único bloque melódico del que consta la estructura, reproduciéndose junto con él tantas veces como este se repita, a partir de una estructura subyacente [A, A,...]. Esta forma está ligada exclusivamente con la única referencia que presenta la estructura textual [A1-R, A2-R,...], a saber, la referencia de tipo himno *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*.
- b. **Forma compuesta binaria con responso imbricado [B-R; A-R, A-R,...; B-R]:** en este caso el responso aparece imbricado al final de los dos bloques A y B que conforman una estructura subyacente de tipo [B; A, A,...; B]. Presentan esta forma musical las tres referencias de tipo himno cuyo texto presenta una estructura de tipo [B-R; A1-R, A2-R...; B-R] y *G.S.M.C. Caballar*, la única referencia de tipo himno que presenta la estructura textual [B1-R; A1-R, A2-R...; B2-R].

Así pues, a excepción de *O.V.V.(2) Espirido*, que presenta una forma [B, A, B, A,..., B] y *S.C.A. Vegas*, que presenta la forma [B, B; A1, A1, A2, A2,...; B, B], todas las referencias documentadas que no son identificadas como de tipo himno se corresponden con estructuras musicales de tipo [A, A,...] o bien de tipo [A, B, A, B,...]. Además, la gran mayoría de ellas presenta estructuras textuales simétricas, salvo *A.V.S.C. Etreros*, cuya estructura textual es de tipo [B, A1, B, A2,...], y *A.S.R. Paradinas* y *N.S.P. Miguel Ibáñez*, que presentan una estructura textual de tipo [B; A1, A2,...; B].

Las referencias de tipo himno, sin embargo, presentan formas musicales diversas, entre las que encontramos una de tipo [A, A,...] –que se corresponde asimétricamente con una estructura textual de tipo [B, A1, B, A2,..., B]–, una de tipo [B, A, B, A,...], dos de tipo [B, A, B, A,..., B], dos de tipo [B; A, A,...; B], una de tipo [A-R, A-R,...] y cuatro de tipo [B-R; A-R, A-R,...; B-R].

16.3. Relaciones entre estructura textual y estructura musical

En este epígrafe nos ocuparemos de la macroestructura de las referencias a través del estudio de las relaciones existentes entre sus *estructuras textuales* y sus *estructuras musicales*. Así, estudiaremos la correspondencia entre *bloques textuales* y *bloques musicales* para cada una de las referencias. A continuación, se presentan los diferentes tipos de relaciones identificados:

- 1. Relaciones de correspondencia entre estructuras textuales y estructuras musicales:** en la gran mayoría de las referencias analizadas, se identifica una correspondencia directa entre estructuras textuales y musicales⁶⁷.
- 2. Relaciones de no correspondencia entre estructuras textuales y estructuras musicales:** exclusivamente en cinco de las referencias analizadas encontramos estructuras textuales compuestas de diferentes tipos vinculadas a estructuras musicales simples de tipo [A, A...].

En el siguiente cuadro se resume la relación entre la estructura textual y la estructura musical de cada una de las referencias, por grupos, a partir de los tipos formales descritos anteriormente⁶⁸.

Á.	Referencia	Estructura textual	Estructura musical
7	<i>A.C.B. Moraleja Cuéllar</i>	[a, a, b, b]	[M1, M1,...]
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
1	<i>S.C.C.(3) Maderuelo</i>	[A]	-
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	[A]	[A]
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	[A]	[A]
1	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	[A]	[A]
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]

⁶⁷ Debido a ello, a lo largo de las siguientes páginas se empleará eventualmente la expresión «cantos de estructura simple» para referir a aquellas referencias que presentan tanto estructura textual simple como estructura musical simple y, así mismo, la expresión «cantos de estructura compuesta» para referir a aquellas referencias que presentan tanto estructura textual compuesta como estructura musical compuesta.

⁶⁸ En la columna «Á.» se ha indicado el área territorial a la que pertenece cada referencia, a través del código numérico establecido en el capítulo anterior.

2	<i>S.V.V. Montejo</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
3	<i>A.V.P. Ayllón</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
3	<i>V.R. Mazagatos</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
5	<i>V.S.P. Sepúlveda</i>	[A]	[A]
5	<i>V.S.P. (2) Sepúlveda</i>	[A]	[A]
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
5	<i>O.V.M.M. Grajera</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
6	<i>V.S.O. Valles</i>	[A1, A2,...]	-
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
6	<i>O.V.R. San Miguel</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
6	<i>O.V.R. (2) San Miguel</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	[A]	[A]
7	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	[A]	[A]
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
7	<i>A.M.V.S. Moraleja Cuéllar</i>	[A1, A2,...]	-
7	<i>D.A.S. Fresneda</i>	[A]	[A]
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
7	<i>V.H. (2) Moraleja</i>	[A1, A2,...]	-
8	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	[A1, A2,...]	[A, A,...]
9	<i>V.S.R. Mozoncillo</i>	[A]	[A]
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	[A1, A2,...] heteroestrófico	[A, A,...]
3	<i>V.N. Santa María</i>	[A1, A2,...] heteroestrófico	[A, A,...]
1	<i>S.C.C. Cedillo</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
1	<i>P.E. Cilleruelo</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
1	<i>S.C.C.(2) Campo</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i>	[A, B]	[A, B]
4	<i>P.A.V. Riaza</i>	[A, B]	[A, B]
4	<i>Q.A.R. Riaza</i>	[A, B]	[A, B]
4	<i>A.T.P.(4) Riahuelas</i>	[A, B]	-

5	<i>S.V.R. Sotillo</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
7	<i>G.S.C. Fuentes</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
7	<i>D.A.S Chañe</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
7	<i>D.A.S. (2) Chañe</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
7	<i>V.H. Gomezserracín</i>	[A, B]	[A, B]
8	<i>A.C.C. Santiuste⁶⁹</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio</i>	[A, B]	[A, B]
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
9	<i>A.T.P.(6) Valseca</i>	[A, B]	[A, B]
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, B, A, B,...]
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	[A1, B, A2, B,...]	[A, A,...]
5	<i>V.S.A. Villafranca</i>	[B, A1, B, A2,...]	[B, A, B, A,...]
9	<i>A.V.S.C. Etreros</i>	[B, A1, B, A2,...]	[A, A,...]
5	<i>H.V.P. Cantalejo</i>	[B, A1, B, A2,..., B]	[B, A, B, A,..., B]
8	<i>H.P. Aldeanueva</i>	[B, A1, B, A2,..., B]	[B, A, B, A,..., B]
9	<i>O.V.V.(2) Espirido</i>	[B, A1, B, A2,..., B]	[B, A, B, A,..., B]
8	<i>H.V.P.(2) Aldeanueva</i>	[B, A1, B, A2,..., B]	[A, A,...]
6	<i>H.V.R.(2) San Miguel</i>	[B; A1, A2,...; B]	[B; A, A,...; B]
9	<i>O.C.E. Fuentepelayo</i>	[B; A1, A2,...; B]	[B; A, A,...; B]
9	<i>A.S.R. Paradinas</i>	[B; A1, A2,...; B]	[A, A,...]
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i>	[B; A1, A2,...; B]	[A, A,...]
9	<i>S.C.A. Vegas</i>	[B1, B2; A1, A1, A2, A2,...; B1, B2]	[B, B; A, A,...; B, B]
7	<i>V.C.S.J.(2) Navalmanzano</i>	[A1-R, A2-R,...]	[A-R, A-R,...]
4	<i>V.S.C.P. Riofrío</i>	[B-R; A1-R, A2-R,...; B-R]	[B-R; A-R, A-R,...; B-R]
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	[B-R; A1-R, A2-R,...; B-R]	[B-R; A-R, A-R,...; B-R]
7	<i>G.V.N.S.S. Lastras</i>	[B-R; A1-R, A2-R,...; B-R]	[B-R; A-R, A-R,...; B-R]
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i>	[B1-R; A1-R, A2-R,...; B2-R]	[B-R; A-R, A-R,...; B-R]

Como puede notarse, tanto las estructuras de tipo [A, A,...] como las de tipo [A, B, A, B,...] se encuentran presentes por toda la provincia, si bien su incidencia es mayor y de tipo más exclusivo en la zona norte. En dicha zona, además, se distinguen áreas diferenciadas de mayor presencia de estructuras de tipo [A, B, A, B,...], frente a otras áreas de aglutinación de estructuras de tipo [A, A,...].

Las referencias que presentan una estructura textual de estrofa y estribillo, pero una estructura musical de tipo [A, A,...], se concentran en el área oeste, en localidades cercanas de la C.V.T. de Arévalo y el oeste de la C.C.T. de Segovia.

Las referencias con estructura de estrofa y estribillo de tipo alternativo a la habitual forma [A, B, A, B,...] se encuentran especialmente concentradas en el centro y la mitad oeste de la provincia, no presentándose

⁶⁹ A pesar de que el canto de nuestra informante de A.C.C. Santiuste no fue suficientemente preciso como para llevar a cabo un estudio analítico de la rítmica y el contenido melódico de dicha referencia, sí resultó lo suficientemente claro como para ser considerado en el estudio de la estructura de las referencias, no solo en relación con la estructura de los textos, sino también en relación con la estructura musical y la estructura melódica.

ningún caso en las comunidades de villa y tierra de Maderuelo, Montejo, Ayllón y Fresno de Cantespino. En las comunidades de villa y tierra de Fuentidueña y Cuéllar encontramos en cada una un único ejemplo puntual de este tipo de estructuras alternativas, que en el caso de Cuéllar se encuentra al sur de la comunidad de villa y tierra, ya próxima a la región central de la provincia. Sin embargo, en las comunidades de villa y tierra de Sepúlveda, Arévalo y Segovia encontramos diez casos de este tipo de estructuras.

Finalmente, las estructuras con estribillo imbricado se encuentran localizadas en la mitad norte/noroeste de la provincia.

Así, la distribución geográfica de las estructuras formales sigue unas tendencias de difusión reconocibles, con una mayor homogeneidad estructural en la zona norte de la provincia frente a una heterogeneidad mucho más elevada en la zona sur.

16.4. Estructura métrica

A continuación, nos ocuparemos de la microestructura de cada uno de los bloques textuales anteriormente identificados a través del estudio de su *estructura métrica*. Desde este punto de vista, la unidad estructural es el *verso* y podemos clasificar los diferentes bloques textuales en función de su número de versos, el número de sílabas de cada verso y la estructura de la rima. Así, encontramos los siguientes tipos de estructuras métricas:

1. Estructuras de tres versos:

a. Octosilábicas:

- i. **[8a 8- 8a] consonante**: esta estructura aparece únicamente en algunas estrofas de *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar*. No obstante, otras estrofas de esta referencia son de cuatro versos y, debido a la inestabilidad del recuerdo de nuestra informante con relación a este canto, podría tratarse de una estructura octosilábica de cuatro versos incompleta.
- ii. **[8a 8- 7a] consonante**: esta estructura aparece únicamente en el estribillo de *C.S.C.S.M. [2] Villoslada*, de forma [A1, B, A2, B,...]. La autoría de dicho estribillo tanto del texto como de la melodía es atribuida a un sacerdote local.

2. Estructuras de cuatro versos:

a. Pentasilábicas:

- i. **[5- 5a 5- 5a] asonante (copla pentasilábica)**: únicamente aparece en las coplas de estribillo de *S.C.A. Vegas*, la única referencia que presenta la singular estructura textual con dos coplas de estribillo seguidas [B1, B2; A1, A2,...; B1, B2].
- ii. **[5- 5a 5- 6a] asonante (copla pentasilábica imperfecta)**: en el estribillo de *A.C.C. Santiuste*, una de las referencias de forma [A1, B, A2, B,...], encontramos una variante de la métrica de copla pentasilábica, cuyo cuarto verso presenta excepcionalmente seis sílabas.

b. Hexasilábicas:

- i. **[6- 6a 6- 6a] asonante (coplas hexasilábicas)**: se trata del segundo tipo de estructura más frecuente en los textos documentados. Dentro de las estructuras estróficas simples [A1, A2,...] la encontramos en 11 de las 35 de forma fija y en las 2 heteroestróficas. En las formas de estrofa y estribillo en alternancia de tipo [A1, B, A2, B,...], esta estructura métrica se encuentra presente en 14 de los 20 estribillos. También se presenta en 1 de las 2 referencias con estructura de tipo [B, A1, B, A2,...], *A.V.S.C. Etreros*, tanto en las estrofas como en el estribillo que, por otra parte, se corresponden con un bloque melódico único bajo la forma simple [A, A,...]. La singularidad estructural de esta referencia concuerda con el hecho de que, de acuerdo con nuestros informantes, la melodía del canto fuese creada por un sacerdote local a mediados del siglo XX.

c. Octosilábicas:

- i. **[8- 8a 8- 8a] asonante (y minoritariamente consonante) (coplas octosilábicas)**: se trata de la estructura más frecuente en los textos documentados. Dada su amplia presencia, en determinados casos se presenta también en la modalidad de rima consonante, aunque su aparición es

mayoritariamente asonante. Dentro de las estructuras estróficas simples [A1, A2,...] se encuentra presente en 23 de las 35 de forma fija y en las 2 heteroestróficas. De las 20 referencias que presentan la forma de estrofa y estribillo en alternancia de tipo [A1, B, A2, B,...], la estructura aparece también en las estrofas de todas ellas, teniendo en cuenta que normalmente presentan varios textos estróficos diferentes. Con respecto a este grupo de referencias, también la estructura métrica aparece en el estribillo de una de ellas, a saber, *C.V.S.P.A. Lastras*, referencia particular dentro de este grupo por el gran número de estrofas documentadas, que asciende a diecisiete. La estructura aparece nuevamente en 1 de las 2 referencias con estructura de tipo [B, A1, B, A2,...], la referencia de tipo himno *V.S.A. Villafranca*. En este caso, la estructura aparece tanto en el estribillo en su formulación habitual de cuatro versos, como en algunas de las estrofas, de ocho versos, que se forman a partir de dos coplas octosilábicas que, en ocasiones comparten rima y en ocasiones no. La estructura aparece nuevamente en 1 de las 4 referencias con estructura de tipo [B, A1, B, A2,..., B], *O.V.V.(2) Espirido*, tanto en las estrofas como en el estribillo. La singularidad de esta referencia, única que presenta la estructura [B, A1, B, A2,..., B] sin ser de tipo himno, se corresponde también con la característica singular de compartir métrica entre estrofa y estribillo, por contraposición a la mayoría de las referencias de tipo [A1, B, A2, B,...]. Nuevamente encontramos este tipo de métrica en las estrofas de *A.S.R. Paradinas*, 1 de las 4 referencias de estructura tipo [B; A1, A2,...; B]. Finalmente, encontramos la misma estructura métrica en las estrofas de *S.C.A. Vegas*, la única que presenta la singular estructura textual [B1, B2; A1, A2,...; B1, B2].

- ii. **[8a 8b 8a 8b] consonante/asonante (cuarteta)**: esta estructura aparece en el estribillo de 1 de las 4 referencias de estructura [B, A1, B, A2,..., B], la referencia de tipo himno *H.V.P. Cantalejo*. Nuevamente aparece en 2 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B], en el estribillo de *A.S.R. Paradinas* y en algunas de las estrofas de *N.S.P. Miguel Ibáñez*. La misma estructura métrica aparece nuevamente en los estribillos de 2 de las 3 referencias con estribillo responsorial imbricado de tipo [B-R; A1-R, A2-R...; B-R], a saber, *V.S.C.P. Riofrío* y *G.V.N.S.S. Lastras*. Así mismo, la estructura aparece de nuevo en el estribillo de *G.S.M.C. Caballar*, la única referencia de estructura [B1-R; A1-R, A2-R...; B2-R]. En el caso de estas referencias de tipo himno con estructura de estribillo responsorial imbricado, dicho estribillo corresponde a los dos últimos versos de la estructura métrica [8a 8b 8a 8b].
- iii. **[8a 8b 8b 8a] consonante/asonante (redondilla)**: esta estructura aparece en 2 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B], en modalidad asonante en algunas de las estrofas de *N.S.P. Miguel Ibáñez* y con rima consonante en el estribillo de la referencia de tipo himno *O.C.E. Fuentepelayo*.

d. Decasílabas:

- i. **[10- 10A 10- 10A] consonante/asonante, con hemistiquios de cinco sílabas**: esta estructura se presenta exclusivamente en 2 de las referencias de tipo himno documentadas, tanto en sus estrofas como en sus estribillos. La primera es 1 de las 4 referencias de estructura [B, A1, B, A2..., B], *H.V.P.(2) Aldeanueva*, y la segunda es 1 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B], *H.V.R.(2) San Miguel*. En ambos casos, además, la rima es consonante en las estrofas y asonante en el estribillo.

e. Mixtas:

- i. **[5- 5a 7- 5a] asonante (seguidilla irregular)**: a diferencia de la seguidilla, el primer verso es pentasílabo en lugar de heptasílabo. Esta estructura aparece exclusivamente en el estribillo de las 2 referencias de tipo [A1, B, A2, B,...] referentes a la localidad de Riaza, a saber, *P.A.V. Riaza* y *Q.A.R. Riaza*.
- ii. **[7- 10A 7- 10A] consonante, con hemistiquios de cinco sílabas en los versos decasílabos**: esta estructura se presenta exclusivamente en los estribillos de 1 de las 4 referencias de estructura [B, A1, B, A2..., B], la referencia de tipo himno *H.P. Aldeanueva*.

3. Estructuras de cinco versos

a. Octosilábicas

- i. **[8-/a 8b 8a 8b 8-/a] asonante (quintilla)**: esta estructura se presenta únicamente en las estrofas de la referencia de tipo himno *H.V.P. Cantalejo*, 1 de las 4 referencias de estructura [B, A1, B, A2..., B]. La rima, de tipo generalmente asonante, se mantiene constantemente entre los versos 2 y 4

de cada estrofa. La rima de los versos impares es más variable, de modo que en algunos casos riman los versos 1, 3 y 5, y en otros el 1 o el 5 quedan libres, rimando los dos restantes.

4. Estructuras de seis versos

a. Heptasilábicas

- i. **[7a 7b 7a 7b 7a 7a] consonante:** encontramos esta estructura únicamente en la referencia *D.V.A. Moraleja Cuéllar*. Los versos son heptasílabos por desplazamiento de la acentuación de las palabras al final de los versos 1, 2, 3, 4 y 6, que terminarían en palabras llanas, pero han sido convertidas en agudas.

5. Estructuras de ocho versos

a. Octosilábicas

- i. **[8a 8b 8b 8a 8c 8d 8d 8c] consonante (dos redondillas):** esta estructura consiste en la sucesión de dos redondillas con rimas independientes. Aparece exclusivamente en las estrofas de 1 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B], la referencia de tipo himno *O.C.E. Fuentepe-layo*.
- ii. **[8a 8b 8b 8a 8c 8d 8c 8d] consonante (redondilla y cuarteta):** esta estructura consiste en la sucesión de una redondilla y una cuarteta con rimas independientes. Aparece exclusivamente en las estrofas de la referencia de tipo himno *G.S.M.C. Caballar*, la única referencia de estructura [B1-R; A1-R, A2-R...; B2-R]. En relación con la estructura de dicha referencia, el estribillo responsorial imbricado corresponde a los dos últimos versos de la estructura métrica [8a 8b 8b 8a 8c 8d 8c 8d]. Debido al estribillo imbricado, la estructura de la rima se vincula a la que presenta el estribillo de esta referencia, cuarteta cuyos dos últimos versos corresponden al mismo estribillo imbricado. Así, si esquematizamos la métrica del estribillo como [8a 8b 8a 8b] consonante, la métrica del estribillo debe ser expresada correlativamente como [8c 8d 8d 8c 8a 8b 8a 8b] consonante.
- iii. **[8a 8b 8b 8a 8- 8c 8- 8c] asonante (redondilla y copla):** esta estructura consiste en la sucesión de una redondilla y una copla sin enlazar mediante rimas comunes. Se presenta exclusivamente en la referencia de tipo himno *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, la única referencia de estructura [A1-R, A2-R...].
- iv. **[8a 8b 8b 8a 8a 8c 8- 8c] consonante (redondilla y copla enlazada mediante rima del primer verso):** esta estructura consiste en la sucesión de una redondilla y una copla enlazadas mediante rima entre los versos 4 y 5. Aparece en algunas de las estrofas de la referencia de tipo himno *V.S.A. Villafranca*, 1 de las 2 referencias de estructura [B, A1, B, A2...]. Nuevamente, aparece en las estrofas de las 3 referencias de estructura [B-R; A1-R, A2-R...; B-R], a saber, las referencias de tipo himno *V.S.C.P. Riofrío*, *G.N.N.S.S. Lastras* y *G.V.N.S.S. Lastras*. En estos casos, el estribillo responsorial imbricado corresponde a los dos últimos versos de la estructura métrica [8a 8b 8b 8a 8a 8c 8- 8c]. Debido al estribillo imbricado, la estructura de la rima se vincula a la que presenta el estribillo de estas referencias, cuarteta cuyos dos últimos versos corresponden al mismo estribillo imbricado. Así, en el caso de *V.S.C.P. Riofrío* y *G.V.N.S.S. Lastras*, si esquematizamos la métrica del estribillo como [8a 8b 8a 8b] consonante, la métrica del estribillo debe ser expresada correlativamente como [8c 8d 8d 8c 8c 8b 8a 8b] consonante. Y en el caso de *G.N.N.S.S. Lastras*, si esquematizamos la métrica del estribillo como [8a 8b 8b 8a] consonante, la métrica del estribillo debe ser expresada correlativamente como [8c 8d 8d 8c 8c 8a 8b 8a] con todas las rimas consonantes salvo la del verso 6 con respecto al verso responsorial 8, que es de tipo asonante.
- v. **[7- 10A 7- 10A 7- 10A 7- 10A] asonante, con hemistiquios de cinco sílabas en los versos decasílabos:** esta estructura se presenta exclusivamente en las estrofas de 1 de las 4 referencias de estructura [B, A1, B, A2..., B], la referencia de tipo himno *H.P. Aldeanueva*.

A la luz de lo anterior, se aprecia una notable correlación entre la estructura métrica de los textos, la macroestructura textual y la naturaleza de los cantos. De las treinta y cinco referencias no identificadas como de tipo himno que presentan formas de tipo estrófico [A1, A2,...] de forma métrica fija (tipo 2.a), once de ellas presentan la estructura métrica [6- 6a 6- 6a] y otras veintitrés la estructura [8- 8a 8- 8a]. Únicamente en una de estas referencias encontramos una estructura claramente diferente [7a 7b 7a 7b 7a 7a] y en otra una estructura variable entre la habitual copla [8- 8a 8- 8a] y un terceto [8a 8- 8a].

En cuanto a las dos referencias que presentan formas de tipo estrófico **[A1, A2,...] heteroestrófico** (tipo 2.b), en ambos casos se alterna entre coplas hexasilábicas [6- 6a 6- 6a] y coplas octosilábicas [8- 8a 8- 8a].

Así, la copla hexasilábica y la copla octosilábica son las dos formas métricas principales de las referencias de tipo estrófico.

Igualmente, en las referencias con estrofas y estribillos, estas dos formas métricas predominan notablemente entre las no identificadas como de tipo himno. De las veinte referencias que presentan formas de estrofa y estribillo alternados **[A1, B, A2, B,...]** (tipo 3.a), uniformemente en todos los casos las estrofas presentan métrica de copla octosilábica [8- 8a 8- 8a]. En cuanto a los estribillos, se presenta un poco más de diversidad, pese a lo cual catorce de estas referencias presentan métrica de copla hexasilábica [6- 6a 6- 6a]. Otras dos referencias presentan una métrica de seis versos derivada de la anterior [6- 6a 6- 6a 6- 6a]. En otro caso, el estribillo presenta forma de copla octosilábica [8- 8a 8- 8a], al igual que las estrofas. Otras dos referencias presentan la estructura derivada de la seguidilla [5- 5a 7- 5a], otra una copla pentasilábica irregular [5- 5a 7- 5a] y, por último, otra un terceto octosilábico irregular [8a 8- 7a].

En el resto de referencias, la diversidad métrica es mucho mayor. En términos generales, las cinco referencias restantes no identificadas como de tipo himno presentan formas métricas de cuatro versos, si bien ninguna responde a la estructura habitual de copla octosilábica para las estrofas y copla hexasilábica para los estribillos. En *A.V.S.C. Etreros*, de estructura tipo **[B, A1, B, A2,...]**, tanto las estrofas como los estribillos presentan métrica de copla hexasilábica [6- 6a 6- 6a]. En *O.V.V.(2) Espirido*, de estructura tipo **[B, A1, B, A2,..., B]**, tanto las estrofas como los estribillos presentan métrica de copla octosilábica [8- 8a 8- 8a]. En *S.C.A. Vegas*, de estructura tipo **[B1, B2; A1, A1, A2, A2,...; B1, B2]**, la estrofa presenta métrica de copla octosilábica [8- 8a 8- 8a], pero el estribillo presenta métrica de copla pentasilábica [5- 5a 5- 5a]. En cuanto a las dos referencias de estructura **[B; A1, A2,...; B]**, en *A.S.R. Paradinas* la estrofa presenta métrica de copla octosilábica [8- 8a 8- 8a], mientras que el estribillo presenta métrica de cuarteta [8a 8b 8a 8b] y, en *N.S.P. Miguel Ibáñez*, las estrofas presentan variablemente estructuras métricas de tipo cuarteta [8a 8b 8a 8b] y redondilla [8a 8b 8b 8a] mientras que el estribillo tiene la estructura [8- 8a 8a 8-].

En cuanto a las referencias de tipo himno, las estructuras métricas son, por lo general, más complejas y variadas. En *V.S.A. Villafranca*, de estructura tipo **[B, A1, B, A2,...]**, las estrofas presentan estructuras métricas variables de ocho versos, de tipo redondilla + copla octosilábica unidas por rima [8a 8b 8b 8a 8a 8c 8- 8c], y de tipo copla octosilábica + copla octosilábica, con la misma rima [8- 8a 8- 8a 8- 8a 8- 8a] o con rimas independientes [8- 8a 8- 8a 8- 8b 8- 8b]. El estribillo, en cambio, presenta forma de copla octosilábica [8- 8a 8- 8a]. Tanto en *H.V.P.(2) Aldeanueva*, de estructura tipo **[B, A1, B, A2,..., B]**, como en *H.V.R.(2) San Miguel*, de estructura **[B; A1, A2,...; B]**, tanto las estrofas como los estribillos presentan forma de coplas decasilábicas [10- 10A 10- 10A] con hemistiquios de cinco sílabas. Similarmente, en *H.P. Aldeanueva*, de estructura tipo **[B, A1, B, A2,..., B]**, las estrofas presentan forma [7- 10A 7- 10A 7- 10A] y, los estribillos, forma [7- 10A 7- 10A], en ambos casos con hemistiquios de cinco sílabas en los versos decasilabos. En *H.V.P. Cantalejo*, también de estructura tipo **[B, A1, B, A2,..., B]**, las estrofas presentan una métrica de quintilla [8- /a 8b 8a 8b 8- /a] mientras que el estribillo presenta métrica de tipo cuarteta [8a 8b 8a 8b]. En *O.C.E. Fuentepelayo*, de estructura **[B; A1, A2,...; B]**, la estrofa consta de bloques de ocho versos de tipo redondilla + redondilla con rima independiente [8a 8b 8b 8a 8c 8d 8d 8c] y así mismo el estribillo presenta métrica de tipo redondilla [8a 8b 8b 8a].

Finalmente, las referencias de tipo himno con estribillos responsoriales imbricados presentan estructuras similares entre sí. En el caso de *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, de estructura tipo **[A1-R, A2-R,...]**, presenta una forma métrica única de redondilla + copla octosilábica sin unir mediante rima [8a 8b 8b 8a 8- 8c 8- 8c]. En dos de las referencias de estructura tipo **[B-R; A1-R, A2-R,...; B-R]**, *V.S.C.P. Riofrio* y *G.V.N.S.S. Lastras*, el estribillo presenta métrica tipo cuarteta [8a 8b 8a 8b] y, las estrofas, métrica de redondilla + copla octosilábica unidas mediante rima [8c 8d 8d 8c 8c 8b 8a 8b]. En la otra referencia que presenta esta misma estructura textual, *G.N.N.S.S. Lastras*, el estribillo presenta métrica tipo redondilla [8a 8b 8b 8a] y nuevamente, las estrofas, métrica de redondilla + copla octosilábica unidas mediante rima [8c 8d 8d 8c 8c 8a 8b 8a]. Por último, *G.S.M.C. Caballar*, de estructura tipo **[B1-R; A1-R, A2-R,...; B2-R]**, presenta métrica tipo cuarteta [8a 8b 8a 8b] en los estribillos y, en las estrofas, métrica de redondilla + cuarteta con rimas independientes [8c 8d 8d 8c 8a 8b 8a 8b].

En la siguiente tabla se recogen las estructuras métricas de cada uno de los bloques textuales de las referencias estudiadas. Con el fin de ilustrar las consideraciones anteriores, dichas referencias han sido clasificadas de acuerdo con su macroestructura formal.

Á.	Referencia	Estructura métrica
Estructura textual de versos sueltos y estructura musical de patrón melódico repetido		
		-
7	<i>A.C.B. Moraleja Cuéllar</i>	8- 8- ...
Estructura textual [A1, A2,...] de métrica fija y estructura musical [A, A,...]		
		A
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	6- 6a 6- 6a
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	6- 6a 6- 6a
1	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	6- 6a 6- 6a
3	<i>A.V.P. Ayllón</i>	6- 6a 6- 6a
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	6- 6a 6- 6a
3	<i>V.R. Mazagatos</i>	6- 6a 6- 6a
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz</i>	6- 6a 6- 6a
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	6- 6a 6- 6a
6	<i>O.V.R. San Miguel</i>	6- 6a 6- 6a
6	<i>O.V.R. (2) San Miguel</i>	6- 6a 6- 6a
7	<i>V.H. (2) Moraleja</i>	6- 6a 6- 6a
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	8- 8a 8- 8a
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	8- 8a 8- 8a
5	<i>V.S.P. Sepúlveda</i>	8- 8a 8- 8a
5	<i>O.V.M.M. Grajera</i>	8- 8a 8- 8a
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	8- 8a 8- 8a
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	8- 8a 8- 8a
6	<i>V.S.O. Valles</i>	8- 8a 8- 8a
6	<i>A.V.T.H. San Miguel⁷⁰</i>	8- 8a 8- 8a
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	8- 8a 8- 8a
7	<i>A.M.V.S. Moraleja Cuéllar</i>	8- 8a 8- 8a
7	<i>D.A.S. Fresneda</i>	8- 8a 8- 8a
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	8- 8a 8- 8a
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	8- 8a 8- 8a
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	8- 8a 8- 8a
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	8- 8a 8- 8a
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	8- 8a 8- 8a
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	8- 8a 8- 8a
1	<i>S.C.C.(3) Maderuelo</i>	8- 8a 8- 8a
8	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	8- 8a 8- 8a
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	8- 8a 8- 8a
5	<i>V.S.P. (2) Sepúlveda</i>	8- 8a 8- 8a
9	<i>V.S.R. Mozoncillo</i>	8- 8a 8- 8a
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	¿8- 8a 8- 8a /8a 8- 8a?
7	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	7a 7b 7a 7b 7a 7a

⁷⁰ La primera copla documentada en esta referencia presenta excepcionalmente una estructura métrica irregular [6- 6a 8- 8a] en lugar de la habitual estructura métrica regular [8- 8a 8- 8a] que caracteriza al resto de coplas documentadas.

Estructura textual [A1, A2,...] heteroestrófica y estructura musical [A, A,...]			
		A	
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	6- 6a 6- 6a / 8- 8a 8- 8a	
3	<i>V.N. Santa María</i>	8- 8a 8- 8a / 6- 6a 6- 6a	
Estructura textual [A1, B, A2, B,...] y estructura musical [A, B, A, B,...]			
		A	B
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i>	8- 8a 8- 8a	8a 8- 7a
8	<i>A.C.C. Santiuste</i>	8- 8a 8- 8a	5- 5a 5- 6a
7	<i>G.S.C. Fuentes</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
7	<i>D.A.S. (2) Chañe</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
7	<i>V.H. Gomezserracín</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
9	<i>A.T.P.(6) Valseca</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
4	<i>A.T.P.(4) Riahuelas</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
7	<i>D.A.S. Chañe</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
1	<i>S.C.C. Cedillo</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
1	<i>P.E. Cilleruelo</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
5	<i>S.V.R. Sotillo</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a 6- 6a
1	<i>S.C.C.(2) Campo</i>	8- 8a 8- 8a	6- 6a 6- 6a 6- 6a
4	<i>P.A.V. Riaza</i>	8- 8a 8- 8a	5- 5a 7- 5a
4	<i>Q.A.R. Riaza</i>	8- 8a 8- 8a	5- 5a 7- 5a
Estructura textual [A1, B, A2, B,...] y estructura musical [A, A,...]			
		A	B
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	8- 8a 8- 8a	8- 8a 8- 8a
Estructura textual [B, A1, B, A2,...] y estructura musical [B, A, B, A,...]			
		A	B
5	<i>V.S.A. Villafranca</i>	8a 8b 8b 8a 8a 8c 8- 8c /	8- 8a 8- 8a
		8- 8a 8- 8a 8- 8a 8- 8a /	
		8- 8a 8- 8a 8- 8b 8- 8b /	
		8- 8a 8- 8a 8- 8a	
Estructura textual [B, A1, B, A2,...] y estructura musical [A, A,...]			
		A	B
9	<i>A.V.S.C. Etreros</i>	6- 6a 6- 6a	6- 6a 6- 6a
Estructura textual [B, A1, B, A2,..., B] y estructura musical [B, A, B, A,..., B]			
		A	B
9	<i>O.V.V.(2) Espirido</i>	8- 8a 8- 8a	8- 8a 8- 8a
5	<i>H.V.P. Cantalejo</i>	8a/- 8b 8a 8b 8a/-	8a 8b 8a 8b
8	<i>H.P. Aldeanueva</i>	7- 10A 7- 10A 7- 10A 7- 10A (hem.:5)	7- 10A 7- 10A (hem.:5)

Estructura textual [B, A1, B, A2,..., B] y estructura musical [A, A,...]			
		A	B
8	<i>H.V.P.(2) Aldeanueva</i>	10- 10A 10- 10A (hem.:5)	7- 10A 7- 10A (hem.:5)
Estructura textual [B; A1, A2,...; B] y estructura musical [B; A, A,...; B]			
		A	B
6	<i>H.V.R.(2) San Miguel</i>	10- 10A 10- 10A (hem.:5)	10- 10A 10- 10A (hem.:5)
9	<i>O.C.E. Fuentepelayo</i>	8a 8b 8b 8a 8c 8d 8d 8c	8a 8b 8b 8a
Estructura textual [B; A1, A2,...; B] estructura musical [A, A,...]			
		A	B
9	<i>A.S.R. Paradinas</i>	8- 8a 8- 8a	8a 8b 8a 8b
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i>	8a 8b 8b 8a /	8- 8a 8a 8-
		8a 8b 8a 8b	
Estructura textual [B1, B2; A1, A1, A2, A2,...; B1, B2] y estructura musical [B, B; A, A,...; B, B]			
		A	B
9	<i>S.C.A. Vegas</i>	8- 8a 8- 8a	5- 5a- 5- 5a
Estructura textual [A1-R, A2-R,...] y estructura musical [A-R, A-R,...]			
		A-R	
7	<i>V.C.S.J.(2) Navalmanzano</i>	8a 8b 8b 8a 8- 8c 8- 8c	
Estructura textual [B-R; A1-R, A2-R...; B-R] y estructura musical [B-R; A-R, A-R...; B-R]			
		A-R	B-R
4	<i>V.S.C.P. Riofrío</i>	8c 8d 8d 8c 8c 8b 8a 8b	8a 8b 8a 8b
7	<i>G.V.N.S.S. Lastras</i>	8c 8d 8d 8c 8c 8b 8a 8b	8a 8b 8a 8b
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	8c 8d 8d 8c 8c 8a 8b 8a	8a 8b 8b 8a
Estructura textual [B1-R; A1-R, A2-R...; B2-R] y estructura musical [B-R; A-R, A-R...; B-R]			
		A-R	B-R
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i>	8c 8d 8d 8c 8a 8b 8a 8b	8a 8b 8a 8b

16.5. Estructura melódica

En este epígrafe, nos ocuparemos de la microestructura de cada uno de los bloques musicales anteriormente identificados a través del estudio de su *estructura melódica*. Desde este punto de vista, la unidad estructural es el *inciso melódico* y podemos clasificar los diferentes bloques musicales en función de su número de incisos. Así, encontramos los siguientes tipos de estructuras melódicas:

- 1. Estructuras de tres incisos [1, 2, 3]:** únicamente encontramos esta estructura en el estribillo de la referencia de tipo himno *C.S.C.S.M. (2) Villoslada*, una de las referencias de forma [A1, B, A2, B,...].
- 2. Estructuras de cuatro incisos [1, 2, 3, 4]:** se trata de la forma melódica más habitual en las referencias estudiadas. Aparece en 24 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] de forma métrica fija y que constan de melodía, así como en las 2 referencias de estructura textual [A1, A2,...] heteroestróficas. Nuevamente aparece en las estrofas de 10 de las 19 referencias de forma [A1, B, A2, B,...] y melodía conocida, así como en 11 de sus estribillos. También aparece en los estribillos de las dos referencias de forma [B, A1, B, A2,...], así como en las estrofas de una de ellas. De nuevo, aparece en el estribillo de 2 de las 4 referencias con la forma [B, A1, B, A2,..., B], así como en las estrofas de otra de ellas. También aparece en el estribillo de 1 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B], así como en los estribillos de *S.C.A. Vegas*, la única referencia con

estructura [B1, B2; A1, A1, A2, A2,...; B1, B2]. Por último, la estructura en cuatro incisos se presenta nuevamente en los estribillos de todas las referencias con estribillo responsorial imbricado de las formas [B-R; A1-R, A2-R...; B-R] y [B1-R; A1-R, A2-R...; B2-R].

3. **Estructuras de cinco incisos [1, 2, 3, 4, 5]:** encontramos esta estructura melódica en 4 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] de forma métrica fija y melodía conocida. También la encontramos en las estrofas de 2 de las 19 referencias de estructura textual [A1, B, A2, B,...] y melodía conocida. Nuevamente, la encontramos en 2 de las 4 referencias de estructura textual [B, A1, B, A2,..., B], en un caso en las estrofas y en otro en el estribillo. También encontramos esta estructura en las estrofas de *S.C.A. Vegas*, la única referencia de estructura textual [B1, B2; A1, A1, A2, A2,...; B1, B2].
4. **Estructuras de seis incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6]:** encontramos esta estructura melódica en 2 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] de forma métrica fija y melodía conocida. También la encontramos en las estrofas de 6 de las 19 referencias de estructura textual [A1, B, A2, B,...] y melodía conocida, así como en los estribillos de 6 de las referencias que presentan dicha estructura. Nuevamente la encontramos en 2 de las 4 referencias con estructura textual [B, A1, B, A2,..., B], en un caso en las estrofas y en otro tanto en las estrofas como en los estribillos. Este última es la referencia de tipo himno *H.V.P.(2) Aldeanueva*, la única referencia de las 4 con estructura textual [B, A1, B, A2,..., B] que presenta una misma melodía para las estrofas y para el estribillo, bajo un esquema musical [A, A,...]. Igualmente, de las 4 referencias con estructura textual [B; A1, A2,...; B], encontramos esta estructura de seis incisos en las 2 referencias que presentan una misma melodía para las estrofas y para el estribillo, bajo un esquema musical [A, A,...].
5. **Estructuras de siete incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]:** encontramos esta estructura melódica en *V.S.R. Mozoncillo*, 1 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] de forma métrica fija y melodía conocida, si bien se trata de una melodía de ritmo libre notablemente melismática y con pequeños reposos a mitad de verso que podría implicar la consideración de subdividir en varios incisos melódicos cada uno de los fragmentos melódicos correspondientes a cada verso. Matizado lo anterior, se ha optado por considerar una correspondencia entre inciso melódico y verso textual a efectos prácticos. Por otra parte, encontramos una estructuración en siete incisos melódicos en la melodía de *C.V.S.P.A. Lastras*, la única referencia de las 19 con estructura textual [A1, B, A2, B,...] que presenta una misma melodía para las estrofas y para el estribillo, bajo un esquema musical [A, A,...].
6. **Estructuras de ocho incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8]:** encontramos esta estructura melódica en las estrofas de *V.S.A. Villafranca*, 1 de las 2 referencias de estructura textual [B, A1, B, A2,...]; en las estrofas de *H.P. Aldeanueva*, 1 de las 4 referencias de estructura [B, A1, B, A2,..., B]; en las estrofas de *O.C.E. Fuentepelayo*, 1 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B]; en *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, la única referencia de estructura [A1-R, A2-R,...]; en las estrofas de las 3 referencias de estructura [B-R; A1-R, A2-R...; B-R] y en las estrofas de *G.S.M.C. Caballar*, la única referencia de estructura [B1-R; A1-R, A2-R...; B2-R]. En todos los casos, por tanto, se trata de estrofas de referencias de tipo himno.
7. **Estructuras de nueve incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9]:** encontramos esta estructura en el estribillo de la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*, 1 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B].
8. **Estructuras de diez incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10]:** encontramos esta estructura en las estrofas de la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*, 1 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B].

Por tanto, las estructuras melódicas claramente más habituales en las referencias estudiadas son las de cuatro incisos melódicos [1, 2, 3, 4], presentes como único tipo de estructura melódica en treinta y cinco de ellas y, en uno de los bloques melódicos –estrofa o estribillo– junto con otras estructuras para el otro bloque en otras catorce referencias. Por otra parte, en nueve referencias encontramos estructuras melódicas de cinco incisos [1, 2, 3, 4, 5] y, en trece referencias, estructuras melódicas de seis incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6]. Puntualmente, encontramos el estribillo de una única referencia con estructura melódica de tres incisos [1, 2, 3] y dos referencias de características especiales con estructuras melódicas de siete incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]. Las estructuras de ocho incisos melódicos [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8] aparecen en las estrofas de siete referencias, todas ellas de tipo himno. Igualmente, las estructuras de nueve incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9] y diez incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10] son exclusivas de *H.V.R.(2) San Miguel*, una referencia de tipo himno de estructura melódica especial.

Nuevamente, encontramos una diferenciación notable entre el tipo de estructuras melódicas presentes en las referencias de tipo himno y en el resto de referencias. De las treinta y cinco referencias que presentan de manera exclusiva estructuras melódicas de cuatro incisos, ninguna de ellas ha sido identificada como de tipo himno. Así, todas las referencias de tipo himno presentan estructuras melódicas alternativas a la habitual división en cuatro incisos melódicos, aunque esta estructura se encuentre presente en alguno de sus bloques melódicos. Además, de las once referencias de tipo himno consideradas, ocho de ellas presentan formas melódicas de ocho incisos en sus estrofas. Sin embargo, entre las referencias no identificadas como de tipo himno, ninguna de ellas presenta estructuras de ocho o más incisos melódicos.

16.6. Relaciones entre estructura métrica y estructura melódica

Por último, nos ocuparemos de la microestructura de las referencias a través del estudio de las relaciones existentes entre sus *estructuras métricas* y sus *estructuras melódicas*. Así, estudiaremos la correspondencia entre *versos* e *incisos melódicos* para cada una de las referencias. A continuación, se presentan los diferentes tipos de relaciones identificados:

1. Estructuras de reparto textual en correlación lineal entre incisos melódicos y versos textuales:

- a. **Estructura métrica de tres versos en correlación lineal con estructura melódica de tres incisos [abc]:** la única estructura de tres incisos melódicos [1, 2, 3] documentada, correspondiente al estribillo de la referencia de tipo himno *C.S.C.S.M. (2) Villoslada*, una de las referencias de forma [A1, B, A2, B,...], se corresponde con una estructura métrica de tres versos, que se presentan ordenados de manera lineal a lo largo de la estructura melódica bajo la forma [abc].
- b. **Estructura métrica de cuatro versos en correlación lineal con estructura melódica de cuatro incisos [abcd]:** todas las numerosas referencias que presentan estructuras melódicas articuladas en cuatro incisos [1, 2, 3, 4] lo hacen en correspondencia con estructuras métricas de cuatro versos que se presentan ordenados de manera lineal a lo largo de la estructura melódica bajo la forma [abcd].
- c. **Estructura métrica de cinco versos en correlación lineal con estructura melódica de cinco incisos [abcde]:** encontramos esta estructura de reparto en las estrofas de la referencia de tipo himno *H.V.P. Cantalejo*, 1 de las 4 referencias de estructura textual [B, A1, B, A2,..., B], como esquema de reparto lineal en cinco incisos de un esquema métrico de cinco versos [8-/a 8b 8a 8b 8-/a].
- d. **Estructura métrica de seis versos en correlación lineal con estructura melódica de seis incisos [abcdef]:** encontramos esta estructura de reparto en *D.V.A. Moraleja Cuéllar*, 1 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] y melodía conocida, como esquema de reparto lineal en seis incisos de un esquema métrico de seis versos [7a 7b 7a 7b 7a 7a]. Así mismo, encontramos esta estructura en los estribillos de 2 de las 19 referencias de estructura textual [A1, B, A2, B,...] y melodía conocida, como esquema de reparto lineal en seis incisos de un esquema métrico de seis versos [6- 6a 6- 6a 6- 6a].
- e. **Estructura métrica de ocho versos en correlación lineal con estructura melódica de ocho incisos [abcdefgh]:** todas las estructuras melódicas de ocho incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8] se corresponden con estructuras métricas de ocho versos, que se presentan ordenados de manera lineal a lo largo de la estructura melódica bajo la forma [abcdefgh]. En primer lugar, encontramos esta estructura de reparto en las estrofas de *V.S.A. Villafranca*, 1 de las 2 referencias de estructura textual [B, A1, B, A2,...], como esquema de reparto lineal en ocho incisos de diversos esquemas métrico de ocho versos. Únicamente la última de dichas estrofas presenta una estructura métrica de seis versos y, en correspondencia, un esquema melódico de seis incisos con reparto textual [abcdef]. La misma estructura la encontramos en *H.P. Aldeanueva* como esquema de reparto lineal en ocho incisos del esquema métrico de ocho versos [7- 10A 7- 10A 7- 10A 7- 10A]. Nuevamente encontramos esta estructura en las estrofas de *O.C.E. Fuentepe layo*, 1 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B] como esquema de reparto lineal en ocho incisos del esquema métrico de ocho versos [8a 8b 8b 8a 8c 8d 8d 8c]. En *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, la única referencia de estructura [A1-R, A2-R,...], encontramos también la estructura como esquema de reparto lineal en ocho incisos del esquema métrico de ocho versos [8a 8b 8b 8a 8- 8c 8- 8c]. En las estrofas de *V.S.C.P. Riofrío*, *G.V.N.S.S. Lastras* y *G.N.N.S.S. Lastras*, las 3 referencias de estructura [B-R; A1-R, A2-R...; B-R] aparece de nuevo esta estructura,

como esquema de reparto lineal en ocho incisos del esquema métrico de ocho versos [8c 8d 8d 8c 8c 8a 8b 8a] / [8c 8d 8d 8c 8c 8b 8a 8b]. Por último, en las estrofas de *G.S.M.C. Caballar*, la única referencia de estructura [B1-R; A1-R, A2-R...; B2-R], se presenta de nuevo la misma estructura [abcdefgh], como esquema de reparto lineal en ocho incisos del esquema métrico de ocho versos [8c 8d 8d 8c 8a 8b 8a 8b]. En todos los casos, por tanto, la estructura aparece en referencias de tipo himno.

2. Estructuras de reparto textual en correspondencia entre incisos melódicos y versos textuales con versos sueltos repetidos:

- a. **Estructura métrica de cuatro versos distribuida en estructura melódica de cinco incisos con el patrón [aabcd]:** encontramos esta estructura de reparto en *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar*, 1 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] y melodía conocida. No obstante, esta referencia presenta cierta inestabilidad dado que nuestra informante cantó algunas estrofas con métrica de coplas octosilábicas [8- 8a 8- 8a] y reparto textual [aabcd] y otras con forma métrica de tres versos [8a 8- 8a] y reparto textual [aabc].
- b. **Estructura métrica de cuatro versos distribuida en estructura melódica de cinco incisos con el patrón [abbcd]:** encontramos esta estructura de reparto en *S.C.S. Valdevarnés*, 1 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] y melodía conocida, así como en las estrofas de *S.C.C. Riahuelas*, 1 de las 19 referencias de estructura textual [A1, B, A2, B,...] y melodía conocida, en ambos casos como esquema de reparto en cuatro incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a].
- c. **Estructura métrica de cuatro versos distribuida en estructura melódica de cinco incisos con el patrón [abccd]:** encontramos esta estructura de reparto en *C.C.LI. Moraleja Coca*, 1 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] y melodía conocida, como esquema de reparto en cuatro incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a].
- d. **Estructura métrica de cuatro versos distribuida en estructura melódica de cinco incisos con el patrón [abcd]:** encontramos esta estructura de reparto en *C.V.P. Aldeanueva*, 1 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] y melodía conocida, en las estrofas de *Q.A.R. Rianza*, 1 de las 19 referencias de estructura textual [A1, B, A2, B,...] y melodía conocida, y en las estrofas de *S.C.A. Vegas*, la única referencia de estructura textual [B1, B2; A1, A1, A2, A2,...; B1, B2], en los tres casos como esquema de reparto en cuatro incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a]. Nuevamente encontramos esta estructura en el estribillo de la referencia de tipo himno *H.P. Aldeanueva*, 1 de las 4 referencias de estructura textual [B, A1, B, A2,..., B], como esquema de reparto en cinco incisos de un esquema métrico de cuatro versos [10- 10A 10- 10A] con hemistiquios de cinco sílabas en todos los versos.
- e. **Estructura métrica de cuatro versos distribuida en estructura melódica de seis incisos con el patrón [abbcdd]:** encontramos esta estructura de reparto en las estrofas de las 6 referencias cuyas estrofas presentan un esquema melódico de seis incisos [1, 2, 3, 4, 5, 6], como esquema de reparto en seis incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a].
- f. **Estructura métrica de cuatro versos distribuida en estructura melódica de seis incisos con el patrón [abcd]:** esta estructura aparece en los estribillos de *A.S.R. Paradinas*, 1 de las 2 referencias que, con una estructura textual [B; A1, A2,...; B], presentan una misma melodía para las estrofas y para el estribillo, bajo un esquema musical [A, A,...]. La estructura aparece como un esquema de reparto en seis incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a].

3. Estructuras de reparto textual en correspondencia entre incisos melódicos y versos textuales con grupos de versos repetidos:

- a. **Estructura métrica de cuatro versos distribuida en estructura melódica de seis incisos con el patrón [abcd]:** encontramos esta estructura de reparto en *V.S.P. (2) Sepúlveda*, 1 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] y melodía conocida, como esquema de reparto en seis incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a]. Así mismo, encontramos esta estructura en los estribillos de 4 de las 19 referencias de estructura textual [A1, B, A2, B,...] y melodía conocida, como esquema de reparto en seis incisos de un esquema métrico de cuatro versos [6- 6a 6- 6a]. También encontramos esta estructura en las estrofas de *O.V.V.(2) Espirido*, en este caso como un esquema de reparto en seis incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a]. Igualmente, la encontramos en la referencia de tipo himno *H.V.P.(2)*

Aldeanueva, la única referencia de las 4 con estructura textual [B, A1, B, A2,..., B] que presenta una misma melodía para las estrofas y para el estribillo, bajo un esquema musical [A, A,...]. De este modo, tanto para las estrofas como para el estribillo, se presenta como un esquema de reparto en seis incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a]. Lo mismo ocurre con las 2 referencias que, de las 4 referencias con estructura textual [B; A1, A2,...; B], presentan una misma melodía para las estrofas y para el estribillo, bajo un esquema musical [A, A,...]. En una de ellas, *A.S.R. Paradinas*, encontramos la estructura [abcdcd] como esquema de reparto en seis incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a] en el caso de las estrofas y [8a 8b 8a 8b] en el caso del estribillo. En el otro, *N.S.P. Miguel Ibáñez*, encontramos esta estructura exclusivamente en las estrofas como esquema de reparto en seis incisos de un esquema métrico de cuatro versos variable entre [8a 8b 8a 8b] y [8a 8b 8b 8a].

4. Estructuras de reparto textual en correspondencia entre incisos melódicos y versos textuales con versos sueltos repetidos y grupos de versos repetidos:

- a. **Estructura métrica de cuatro versos distribuida en estructura melódica de siete incisos con el patrón [abcdcd]:** encontramos esta estructura de reparto en *V.S.R. Mozoncillo*, 1 de las 31 referencias de estructura textual [A1, A2,...] y melodía conocida, como esquema de reparto en cuatro incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a].
- b. **Estructura métrica de cuatro versos distribuida en estructura melódica de siete incisos con el patrón [abcbcd]:** encontramos esta estructura de reparto en *C.V.S.P.A. Lastras*, la única referencia de las 19 con estructura textual [A1, B, A2, B,...] y melodía conocida que presenta una misma melodía para las estrofas y para el estribillo, bajo un esquema musical [A, A,...]. De este modo, tanto para las estrofas como para el estribillo, se presenta como un esquema de reparto en siete incisos de un esquema métrico de cuatro versos [8- 8a 8- 8a].

5. Estructuras de reparto textual entre incisos melódicos y hemistiquios textuales con hemistiquios repetidos:

- a. **Estructura de reparto textual en incisos melódicos⁷¹ [a₁a₂b₁b₂c₁c₂d₁d₂]:** esta estructura de reparto aparece en el estribillo de la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*, 1 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B], como esquema de reparto en nueve incisos del esquema métrico de cuatro versos [10- 10A 10- 10A] con hemistiquios de cinco sílabas en todos los versos.
- b. **Estructura de reparto textual en incisos melódicos [a₁a₂b₁b₂c₁c₂d₁d₂]:** Esta estructura de reparto aparece en las estrofas de la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*, 1 de las 4 referencias de estructura [B; A1, A2,...; B], como esquema de reparto en diez incisos del esquema métrico de cuatro versos [10- 10A 10- 10A] con hemistiquios de cinco sílabas en todos los versos.

En síntesis, las relaciones de reparto textual entre estructuras métricas y estructuras melódicas más habituales en las referencias estudiadas son las de correlación lineal entre textos y melodías con un mismo número de versos que de incisos melódicos. Este tipo de estructura se encuentra presente en cincuenta y cuatro de las sesenta y nueve referencias consideradas. Encontramos estructuras con versos repetidos en dieciséis referencias. Por otra parte, hallamos estructuras con grupos de versos repetidos en nueve referencias, todas ellas de la forma [abcdcd]. Las estructuras que presentan conjuntamente versos repetidos y grupos de versos repetidos aparecen exclusivamente en dos referencias de características especiales. Y finalmente, únicamente en la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*, se produce una correspondencia entre incisos melódicos y hemistiquios textuales, con hemistiquios repetidos.

La siguiente tabla recoge, a modo de síntesis, el número de versos (N.V.) en que se articula cada bloque de la estructura textual de las diferentes referencias, la estructura métrica de dichos bloques textuales, el número de incisos melódicos (N.I.) que integran cada bloque de la estructura musical de las diferentes referencias y, finalmente, el esquema de distribución del texto en la estructura melódica para cada uno de los bloques estructurales. Se han excluido de la tabla aquellas referencias únicamente textuales carentes de melodía.

⁷¹ Tanto en esta estructura como en la siguiente, los subíndices «1» y «2» de las letras en la estructura refieren al primer y al segundo hemistiquio de cada verso, respectivamente.

Á.	Referencia	N.V.	Estructura métrica	N.I.	Distribución texto → melodía
Estructura textual de versos sueltos y estructura musical de patrón melódico repetido					
			-		
7	<i>A.C.B. Moraleja Cuéllar</i>	x	8- 8- ...	2x	a a b b ...
Estructura textual [A1, A2,...] de métrica fija y estructura musical [A, A,...]					
			A	A	
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d
1	<i>A.T.P.(3)Fuentemizarra</i>	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d
3	<i>A.V.P. Ayllón</i>	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	4	6- 6-... (fragmento)	4	a b...
3	<i>V.R. Mazagatos</i>	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz</i>	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d
6	<i>O.V.R. San Miguel</i>	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d
6	<i>O.V.R. (2) San Miguel</i>	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
5	<i>V.S.P. Sepúlveda</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
5	<i>O.V.M.M. Grajera</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
7	<i>D.A.S. Fresneda</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	a b c d
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	4	8- 8a 8- 8a	5	a b b c d
8	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	4	8- 8a 8- 8a	5	a b c c d
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	4	8- 8a 8- 8a	5	a b c d d
5	<i>V.S.P. (2) Sepúlveda</i>	4	8- 8a 8- 8a	6	a b c d c d
9	<i>V.S.R. Mozoncillo</i>	4	8- 8a 8- 8a	7	a a b c d c d
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	4/3	8- 8a 8- 8a / 8a 8- 8a	5/4	a a b c d / a a b c
9	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	6	7a 7b 7a 7b 7a 7a	6	a b c d e f
Estructura textual [A1, A2,...] heteroestrófica y estructura musical [A, A,...]					
			A	A	
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	4	6- 6a 6- 6a / 8- 8a 8- 8a	4	a b c d
3	<i>V.N. Santa María</i>	4	8- 8a 8- 8a / 6- 6a 6- 6a	4	a b c d

Estructura textual [A1, B, A2, B,...] y estructura musical [A, B, A, B,...]									
		A		B		A		B	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i>	4	8- 8a 8- 8a	3	8a 8- 7a	4	a b c d	3	A B C
8	<i>A.C.C. Santiuste</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	5- 5a 5- 6a	4	a b c d	4	A B C D
7	<i>G.S.C. Fuentes</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d	4	A B C D
7	<i>D.A.S. (2) Chañe</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d	4	A B C D
7	<i>V.H. Gomezserracín</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d	4	A B C D
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d	4	A B C D
9	<i>A.T.P.(6) Valseca</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d	4	A B C D
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d	4	A B C D
4	<i>S.C.C. Riahuélas</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	5	a b b c d	4	A B C D
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	6	a b b c d d	4	A B C D
7	<i>D.A.S. Chañe</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d	6	A B C D C D
1	<i>S.C.C. Cedillo</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	6	a b b c d d	6	A B C D C D
1	<i>P.E. Cilleruelo</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	6	a b b c d d	6	A B C D C D
5	<i>S.V.R. Sotillo</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	6- 6a 6- 6a	6	a b b c d d	6	A B C D C D
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i>	4	8- 8a 8- 8a	6	6- 6a 6- 6a 6- 6a	6	a b b c d d	6	A B C D E F
1	<i>S.C.C.(2) Campo</i>	4	8- 8a 8- 8a	6	6- 6a 6- 6a 6- 6a	6	a b b c d d	6	A B C D E F
4	<i>P.A.V. Riaza⁷²</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	5- 5a 7- 5a	4	a b c d	4	A B C D
4	<i>Q.A.R. Riaza</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	5- 5a 7- 5a	5	a b c d d	4	A B C D
Estructura textual [A1, B, A2, B,...] y estructura musical [A, A,...]									
		A		B		A			
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	8- 8a 8- 8a	7	a b b c d c d		
Estructura textual [B, A1, B, A2,...] y estructura musical [B, A, B, A,...]									
		A		B		A		B	
5	<i>V.S.A. Villafranca</i>	8	8a 8b 8b 8a	4	8- 8a 8- 8a	8	a b c d e f g h	4	A B C D
			8a 8c 8- 8c / 8- 8a 8- 8a 8- 8a 8- 8a / 8- 8a 8- 8a 8- 8b 8- 8b /						
		6	8- 8a 8- 8a 8-8a			6	a b c d e f		
Estructura textual [B, A1, B, A2,...] y estructura musical [A, A,...]									
		A		B		A			
9	<i>A.V.S.C. Etreros</i>	4	6- 6a 6- 6a	4	6- 6a 6- 6a	4	a b c d		
Estructura textual [B, A1, B, A2,..., B] y estructura musical [B, A, B, A,..., B]									
		A		B		A		B	
9	<i>O.V.V.(2) Espirido</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	8- 8a 8- 8a	6	a b c d c d	4	A B C D
5	<i>H.V.P. Cantalejo</i>	5	8a/- 8b 8a 8b 8a/-	4	8a 8b 8a 8b	5	a b c d e	4	A B C D
8	<i>H.P. Aldeanueva</i>	8	7- 10A 7- 10A 7- 10A 7- 10A (hem.:5)	4	7- 10A 7- 10A (hem.:5)	8	a b c d e f g h	5	A B C D D

⁷² Téngase en cuenta que la referencia *P.A.V. Riaza* –procedente del *Cancionero castellano* de Agapito Marazuela (Marazuela, 1964)– presenta ciertos defectos formales que suscitan dudas respecto a su proceso de documentación, como se verá más adelante.

Estructura textual [B, A1, B, A2,..., B] y estructura musical [A, A,...]									
		A		B		A			
8	<i>H.V.P.(2) Aldeanueva</i>	4	10- 10A 10-10A (hem.:5)	4	10- 10A 10-10A (hem.:5)	6	abcdcd	6	ABCD CD
Estructura textual [B; A1, A2,...; B] y estructura musical [B; A, A,...; B]									
		A		B		A		B	
6	<i>H.V.R.(2) San Miguel</i>	4	10- 10A 10-10A (hem.:5)	4	10- 10A 10-10A (hem.:5)	9	a ₁ a ₂ b ₁ b ₂ c ₁ c ₂ d ₁ d ₁ d ₂	10	A ₁ A ₂ B ₁ B ₂ C ₁ C ₂ D ₁ D ₁ D ₂ D ₂
9	<i>O.C.E. Fuentepelayo</i>	8	8a 8b 8b 8a 8c 8d 8d 8c	4	8a 8b 8b 8a	8	abcdefgh	4	ABCD
Estructura textual [B; A1, A2,...; B] y estructura musical [A, A,...]									
		A		B		A			
9	<i>A.S.R. Paradinas</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	8a 8b 8a 8b	6	abcdcd		
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i>	4	8a 8b 8b 8a / 8a 8b 8a 8b	4	8- 8a 8a 8-	6	abcdcd		
Estructura textual [B1, B2; A1, A1, A2, A2,...; B1, B2] y estructura musical [B, B; A, A,...; B, B]									
		A		B		A		B	
9	<i>S.C.A. Vegas</i>	4	8- 8a 8- 8a	4	5- 5a- 5- 5a	5	abcd d	4	ABCD
Estructura textual [A1-R, A2-R,...] y estructura musical [A-R, A-R,...]									
		A-R				A-R			
7	<i>V.C.S.J.(2) Navalmanzano</i>	8	8a 8b 8b 8a 8- 8c 8- 8c		8	abcdefgh			
Estructura textual [B-R; A1-R, A2-R...; B-R] y estructura musical [B-R; A-R, A-R...; B-R]									
		A-R		B-R		A-R		B-R	
4	<i>V.S.C.P. Riofrío</i>	8	8c 8d 8d 8c 8c 8b 8a 8b	4	8a 8b 8a 8b	8	abcdef CD	4	ABCD
7	<i>G.V.N.S.S. Lastras</i>	8	8c 8d 8d 8c 8c 8b 8a 8b	4	8a 8b 8a 8b	8	abcdef CD	4	ABCD
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	8	8c 8d 8d 8c 8c 8a 8b 8a	4	8a 8b 8b 8a	8	abcdef CD	4	ABCD
Estructura textual [B1-R; A1-R, A2-R...; B2-R] y estructura musical [B-R; A-R, A-R...; B-R]									
		A-R		B-R		A-R		B-R	
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i>	8	8c 8d 8d 8c 8a 8b 8a 8b	4	8a 8b 8a 8b	8	abcdef AB	4	abAB

17. La rítmica de las referencias

En este capítulo estudiaremos la rítmica de las diferentes referencias documentadas. En primer lugar, nos ocuparemos de la unidad básica que generalmente estructura la rítmica de las referencias, a la que denominaremos *patrón rítmico*, y llevaremos a cabo un estudio clasificatorio de todos los patrones identificados en el conjunto de referencias. A raíz del estudio de dichos patrones, expondremos una serie de consideraciones relativas a la cuestión de la *isorritmia* entre textos y melodías. A continuación, nos ocuparemos de las *combinaciones de patrones* rítmicos que integran cada una de las referencias. A raíz de ello, expondremos una serie de consideraciones relativas a la cuestión de la *regularidad rítmica* de las referencias. Finalmente, estudiaremos los distintos grados de desarrollo rítmico de los patrones rítmicos en las melodías de las referencias a través del estudio de los diferentes *estilos melódicos*.

17.1. Patrones rítmicos

Todas las melodías estudiadas se articulan rítmicamente en torno a la unidad del inciso melódico, de modo que cada uno de dichos incisos presenta una estructura rítmica que hemos venido a denominar «patrón rítmico». Este concepto se encuentra muy próximo al concepto clásico de «pie métrico», dado que refiere específicamente a la rítmica con la que se canta el texto en términos silábicos. Así, los ornamentos neumáticos y melismáticos en torno a las sílabas del texto no han sido tomados en consideración de cara a la definición analítica de los patrones rítmicos que conforman cada una de las melodías. La excepción al empleo de patrones rítmicos en el conjunto de las referencias estudiadas la encontramos en tres referencias en las que se emplea el ritmo libre, sin articular la melodía a través de estructuras rítmicas basadas en el concepto de pulso.

Cada uno de los patrones rítmicos identificados es una fórmula que, al modo de los clásicos pies métricos, refiere a un esquema rítmico subyacente. Así, encontramos patrones que responden a esquemas rítmicos con diferentes tipos de división y subdivisión⁷³. A continuación, se presentan todos los patrones rítmicos presentes en el conjunto de las referencias analizadas en cuatro grandes grupos. En el primero de ellos se recogen los patrones rítmicos que responden a un esquema rítmico de división binaria y subdivisión binaria (\mathbf{B}_b), entre los cuales encontramos patrones para versos pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos –entre los que distinguimos cinco grupos de patrones– y decasílabos. En el segundo grupo se recogen los patrones rítmicos que responden a un esquema rítmico de división ternaria y subdivisión binaria (\mathbf{T}_b), entre los cuales encontramos patrones para versos hexasílabos –entre los que distinguimos cuatro grupos de patrones– y octosílabos –entre los que distinguimos tres grupos de patrones–. En el tercer grupo se recogen los patrones rítmicos que responden a un esquema rítmico de división binaria y subdivisión ternaria (\mathbf{B}_t), entre los cuales encontramos patrones para versos hexasílabos –entre los que distinguimos dos grupos de patrones– y octosílabos –entre los que distinguimos dos grupos de patrones–. Finalmente, en el cuarto grupo se recoge un conjunto de patrones que responden a otras estructuras rítmicas de singular aparición en el conjunto de referencias estudiadas, como estructuras de división ternaria y subdivisión ternaria (\mathbf{T}_t), de división unaria y subdivisión ternaria (\mathbf{U}_t), de división binaria y subdivisión compuesta ternaria-binaria (\mathbf{B}_{TB}), de división ternaria y subdivisión compuesta ternaria-binaria-binaria (\mathbf{T}_{TBB}) e incluso una estructura de división compuesta unaria-binaria, con subdivisión compuesta ternaria-binaria-ternaria ($\mathbf{U}_t\mathbf{B}_{BT}$).

⁷³ Con «división» referimos a los tipos de agrupaciones de pulsos presentes en los esquemas rítmicos subyacentes («binaria» para agrupaciones de dos en dos, «ternaria» para agrupaciones de tres en tres, «unaria» para estructuras de un solo pulso), y con «subdivisión» a los tipos de subdivisiones del pulso («binaria» para subdivisiones en dos partes, «ternaria» para subdivisiones en tres partes).

1. Patrones de rítmica B_B

1.1. Patrones de rítmica B_B para versos pentasílabos: únicamente encontramos un patrón de este tipo, **5-B_B-1**, en el estribillo de *S.C.A. Vegas*. Se presenta en todos sus incisos.

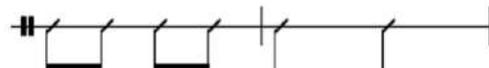
5-B_B-1



		A					B			
9	<i>S.C.A. Vegas</i>	1	2	3	4	5	1	2	3	4

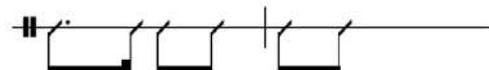
1.2. Patrones de rítmica B_B para versos hexasílabos: encontramos un patrón de este tipo, **6-B_B-1**, presente en 5 referencias de estructura musical estrófica simple del área noreste de la provincia, en todos sus incisos, así como en el estribillo de cuatro referencias de estructura musical compuesta del área oeste, nuevamente en todos los incisos. Una variante de este patrón, **6-B_B-1'**, aparece en los incisos documentados de *A.V.P.(2) Saldaña*, referencia fragmentaria de estructura musical estrófica simple, de la misma zona geográfica que aquellas de estructura musical estrófica simple en que encontramos el patrón 6-B_B-1.

6-B_B-1



		A				B					
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	1	2	3	4	1	2	3	4		
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	1	2	3	4	1	2	3	4		
1	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	1	2	3	4	1	2	3	4		
3	<i>A.V.P. Ayllón</i>	1	2	3	4	1	2	3	4		
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	1	2	3	4	1	2	3	4		
		A				B					
7	<i>G.S.C. Fuentes</i>	1	2	3	4	1	2	3	4		
7	<i>D.A.S. (2) Chañe</i>	1	2	3	4	1	2	3	4		
7	<i>D.A.S. Chañe</i>	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio</i>	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6

6-B_B-1b



		A			
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	1	2

1.3. Patrones de rítmica B_B para versos heptasílabos: únicamente encontramos patrones de este tipo en la referencia de tipo himno *H.P. Aldeanueva*, de Aldeanueva del Codonal, en la C.V.T. de Arévalo. Dichos patrones, **7-B_B-1** y **7-B_B-1b**, aparecen combinados con otros patrones de rítmica B_B para versos decasílabos, recogidos más adelante.

7-B_B-1



		A								B				
8	<i>H.P. Aldeanueva</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5

7-B_B-1b



		A								B				
8	<i>H.P. Aldeanueva</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5

1.4. Patrones de rítmica B_B para versos octosilabos: dentro de esta categoría encontramos cinco grupos de patrones rítmicos:

1.4.1. Patrones de rítmica B_B para versos octosilabos_Grupo 1: el primer grupo lo integra únicamente el patrón 8-B_B-1, versión octosilábica de 6-B_B-1, presente en las estrofas octosilábicas de *A.V.P.(3) Santa María*, de estructura textual simple heteroestrófica y concerniente a la misma zona noreste de la provincia en que encontramos las referencias de estructura estrófica simple en que aparece el patrón 6-B_B-1. Así mismo, el patrón 8-B_B-1 aparece en algunos de los incisos melódicos de la referencia de tipo himno *O.C.E. Fuentepelayo*.

8-B_B-1



		A								B			
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	6	1		2		3		4				
		8	1		2		3		...				
		A								B			
9	<i>O.C.E. Fuentepelayo</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

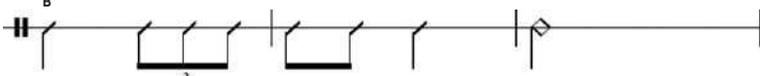
1.4.2. Patrones de rítmica B_B para versos octosilabos_Grupo 2: en el segundo grupo encontramos el patrón 8-B_B-2, que aparece constantemente en las referencias de estructura estrófica simple *V.S.P. Torrecilla* y *C.B.M. Fuente el Olmo*, de la C.V.T. de Fuentidueña, si bien en el primer inciso de *C.B.M. Fuente el Olmo* el patrón aparece bajo una variante 8-B_B-2b. 8-B_B-2 aparece también en 3 referencias de la C.V.T. de Cuéllar, a saber, en los incisos 1, 3 y 4 de *D.A.S. Fresneda*, de estructura estrófica simple, y en los incisos 1, 3 y 4 de las estrofas de las referencias de estructura compuesta *D.A.S. Chañe* y *D.A.S. (2) Chañe*. Una variante de 8-B_B-2, 8-B_B-2c, aparece en los primeros incisos de *O.V.P. Garcillán*, de estructura estrófica simple, y en algunos incisos de la referencia de tipo himno *G.S.M.C. Caballar*, ambas referencias correspondientes a la C.C.T. de Segovia.

8-B_B-2



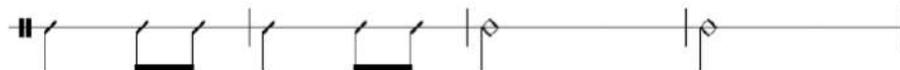
		A								B			
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	1		2		3		4					
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	1		2		3		4					
7	<i>D.A.S. Fresneda</i>	1		2		3		4					
		A								B			
7	<i>D.A.S. (2) Chañe</i>	1	2	3	4	1	2	3	4				
7	<i>D.A.S. Chañe</i>	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6		

8-B_B-2b



		A							
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	1		2		3		4	

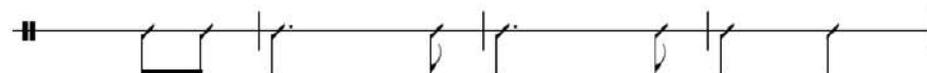
8-B_B-2c



		A											
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	1			2			3			4		
		A						B					
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

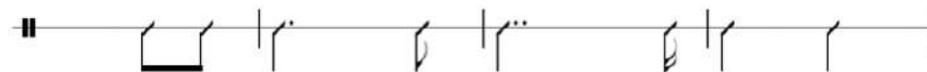
1.4.3. Patrones de rítmica B_B para versos octosílabos_Grupo 3: este tercer grupo comprende una amplia variedad de patrones que, por motivos musicales y geográficos, han sido considerados interrelacionados en una compleja red de variaciones motívicas. Partiendo del patrón 8-B_B-3, complementario de 8-B_B-2 en las melodías de *D.A.S. Fresneda*, *D.A.S. Chañe* y *D.A.S. (2) Chañe* y presente también en los incisos 2 y 4 de las estrofas de *C.S.C.S.M. (2) Villoslada*, se presenta a continuación una larga lista de variantes rítmicas, agrupadas y denominadas según un criterio de ordenación musical. Geográficamente, todos estos patrones corresponden a referencias documentadas en la C.C.T. de Segovia como *C.S.C.S.M. (2) Villoslada* [8-B_B-3b], *O.V.P. Garcillán* [8-B_B-3c' y 8-B_B-3g] y *A.V.O. Balisa* [8-B_B-3e, 8-B_B-3f y 8-B_B-3g], y a referencias de tipo himno de la C.V.T. de Cuéllar y la C.C.T. de Segovia, como *G.N.N.S.S. Lastras* [8-B_B-3', 8-B_B-3c, 8-B_B-3d, 8-B_B-3h, 8-B_B-3h' y 8-B_B-3i], *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, *O.C.E. Fuentepelayo* [8-B_B-3g' y 8-B_B-3g''] y *G.S.M.C. Caballar* [8-B_B-3'', 8-B_B-3b', 8-B_B-3j y 8-B_B-3j']. Ninguno de los patrones incluidos en este grupo caracteriza a un bloque melódico en términos de patrón único, sino que siempre aparece en combinación con otros patrones rítmicos.

8-B_B-3



		A											
7	<i>D.A.S. Fresneda</i>	1			2			3			4		
		A						B					
7	<i>D.A.S. (2) Chañe</i>	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
7	<i>D.A.S. Chañe</i>	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i>	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6

8-B_B-3'



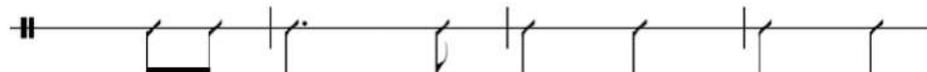
		A								B			
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3''



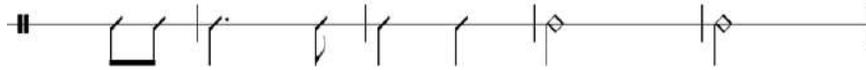
		A								B			
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3b



		A				B		
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i>	1	2	3	4	1	2	3

8-B_B-3b'



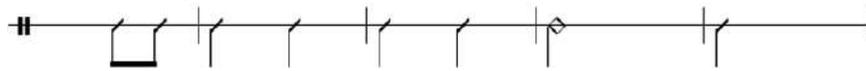
		A								B			
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3c



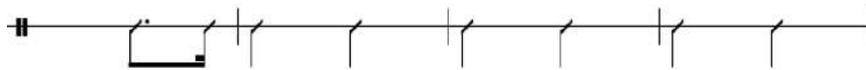
		A								B			
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3c'



		A							
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	1		2		3		4	

8-B_B-3d



		A								B			
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3e



		A							
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	1		2		3		4	

8-B_B-3f



		A							
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	1		2		3		4	

8-B_B-3g



		A							
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	1		2		3		4	
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	1		2		3		4	

8-B_B-3g'



		A								B			
9	<i>O.C.E. Fuentepelayo</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3g''



		A								B			
9	<i>O.C.E. Fuentepelayo</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3h



		A								B			
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3h'



		A								B			
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3i



		A								B			
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3j



		A								B			
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-3j'



		A								B			
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

1.4.4. Patrones de rítmica B_B para versos octosílabos_Grupo 4: en este último grupo se recogen los patrones 8-B_B-4 y 8-B_B-4', que conforman la estructura rítmica de la referencia de tipo himno de estructura musical estrófica simple *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, de la C.V.T. de Cuéllar. También incluye las variantes 8-B_B-4'' y 8-B_B-4b, presentes en la referencia de tipo himno *G.S.M.C. Caballar*, de la C.C.T. de Segovia. Al igual que en el grupo 3, ninguno de estos patrones caracteriza en exclusividad ningún bloque melódico, sino que aparecen siempre en combinación con otros patrones rítmicos.

8-B_B-4



		A							
7	<i>V.C.S.J.(2) Navalmanzano</i>	1	2	3	4	5	6	7	8

8-B_B-4'



		A							
7	V.C.S.J.(2) Navalmanzano	1	2	3	4	5	6	7	8

8-B_B-4''



		A								B			
9	G.S.M.C. Caballar	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-B_B-4b



		A								B			
9	G.S.M.C. Caballar	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

1.4.5. Patrones de rítmica B_B para versos octosílabos_Grupo 5: en este último grupo se recoge únicamente el patrón 8-B_B-5, que integra de manera exclusiva la melodía de A.C.B. *Moraleja Cuéllar*, de la C.V.T. de Cuéllar, que consta de un único motivo melódico que se repite constantemente.

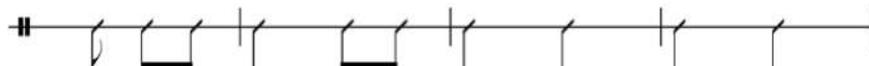
8-B_B-5



		A				
7	A.C.B. Moraleja Cuéllar	1	2	3	4	...

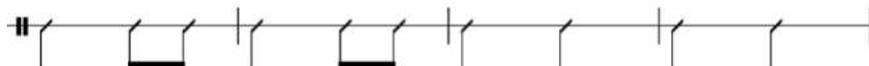
1.5. Patrones de rítmica B_B para versos decasílabos: únicamente encontramos patrones de este tipo en las referencias de tipo himno H.V.P.(2) *Aldeanueva* y H.P. *Aldeanueva*, de Aldeanueva del Codonal, en la C.V.T. de Arévalo. H.V.P.(2) *Aldeanueva* se constituye exclusivamente de la combinación de los patrones 10-B_B-1 y 10-B_B-1c. En H.P. *Aldeanueva*, estos dos patrones aparecen combinados, además, con el patrón 10-B_B-1b y con los dos patrones de rítmica B_B para versos heptasílabos 7-B_B-1 y 7-B_B-1b que fueron recogidos anteriormente.

10-B_B-1



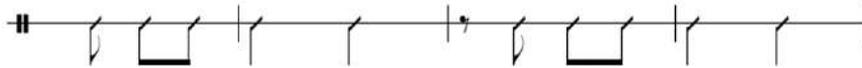
		A												
8	H.V.P.(2) Aldeanueva	1	2	3	4	5	6							
		A								B				
8	H.P. Aldeanueva	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5

10-B_B-1b



		A								B				
8	H.P. Aldeanueva	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5

10-B_B-1c



		A												
8	H.V.P.(2) Aldeanueva	1	2	3	4	5	6							
		A			B									
8	H.P. Aldeanueva	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5

2. Patrones de rítmica T_B

2.1. Patrones de rítmica T_B para versos hexasílabos: dentro de esta categoría encontramos cuatro grupos de patrones rítmicos. Todos estos patrones rítmicos corresponden a referencias documentadas en el área norte de la provincia.

2.1.1. Patrones de rítmica T_B para versos hexasílabos_Grupo 1: en el primer grupo encontramos el patrón 6-T_B-1, presente en tres referencias de estructura estrófica simple de la C.V.T. de Ayllón. En dos de ellas, V.R. Mazagatos y A.S.A. Martín Muñoz, el patrón se encuentra presente de manera exclusiva en todos sus incisos melódicos. La otra referencia es A.V.P.(3) Santa María, heteroestrófica. En sus estrofas hexasilábicas aparece el patrón 6-T_B-1 en el cuarto inciso, combinado con la variante 6-T_B-1b para los tres incisos primeros. Como se expuso anteriormente, en las estrofas octosilábicas de esta referencia aparece el patrón 8-B_B-1, de modo que, en relación con su naturaleza heteroestrófica, la referencia combina patrones rítmicos de división binaria y de división ternaria.

6-T_B-1



		A				
3	V.R. Mazagatos	1	2	3	4	
3	A.S.A. Martín Muñoz	1	2	3	4	
3	A.V.P.(3) Santa María	6	1	2	3	4
		8	1	2	3	...

6-T_B-1b



		A				
3	A.V.P.(3) Santa María	6	1	2	3	4
		8	1	2	3	...

2.1.2. Patrones de rítmica T_B para versos hexasílabos_Grupo 2: en el segundo grupo encontramos el patrón 6-T_B-2, presente en todos los incisos melódicos de O.V.R. San Miguel, y el patrón 6-T_B-2b, presente en todos los incisos melódicos de O.V.R.(2) San Miguel, referencias en ambos casos de estructura estrófica simple. Por tanto, el grupo refiere a patrones presentes exclusivamente en referencias documentadas en la localidad de San Miguel de Bernuy, en la C.V.T. de Fuentidueña.

6-T_B-2



		A			
6	O.V.R. San Miguel	1	2	3	4

6-T_B-2b

		A			
6	<i>O.V.R.(2) San Miguel</i>	1	2	3	4

2.1.3. Patrones de rítmica T_B para versos hexasílabos_Grupo 3: este último grupo lo constituye únicamente el patrón **6-T_B-3**, presente en todos los incisos melódicos de la referencia de estructura estrófica simple *D.V.A. Moraleja Cuéllar*, de la C.V.T. de Cuéllar. Realmente este patrón se aplica sobre un texto en el que, por desplazamiento de la acentuación llana natural a acentuación aguda, los versos hexasílabos pasarían a computar como heptasílabos.

6-T_B-3

		A					
7	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	1	2	3	4	5	6

2.1.4. Patrones de rítmica T_B para versos hexasílabos_Grupo 4: este último grupo lo constituye únicamente el patrón **6-T_B-4**, presente en todos los incisos melódicos del estribillo de la referencia de estructura musical compuesta *V.H. Gomezserracín*, de la C.V.T. de Cuéllar.

6-T_B-4

		A				B			
9	<i>V.H. Gomezserracín</i>	1	2	3	4	1	2	3	4

2.2. Patrones de rítmica T_B para versos octosílabos: dentro de esta categoría encontramos tres grupos de patrones rítmicos.

2.2.1. Patrones de rítmica T_B para versos octosílabos_Grupo 1: en el primer grupo encontramos una serie de patrones muy similares que, entre sí, permiten ser considerados como variaciones motivicas. Por una parte, se presenta el patrón **8-T_B-1**, que caracteriza de manera exclusiva como patrón único a las melodías de *D.A.C. Zarzuela*, de la C.C.T. de Segovia, y de *V.S.P. Sepúlveda* y *V.S.P.(2) Sepúlveda*, de la C.V.T. de Sepúlveda, todas ellas referencias de estructura estrófica simple. Así mismo, se encuentra presente en los incisos 1 y 3 de *S.V.V. Montejo* y *A.P.S. Honrubia*, de la C.V.T. de Ayllón, también de estructura estrófica simple. En estas dos referencias, el patrón se combina con la variante **8-T_B-1b**, que aparece en los incisos 2 y 4. Otra variante de **8-T_B-1**, **8-T_B-1c**, caracteriza de manera exclusiva como patrón único a la melodía de *A.S.R. Paradinas*, así como los cinco primeros incisos de la melodía de *N.S.P. Miguel Ibáñez*, ambas de estructura estrófica simple y correspondientes a la C.C.T. de Segovia. En el caso de *N.S.P. Miguel Ibáñez* el patrón aparece en combinación con una ligera variante **8-T_B-1c'** que ocupa el inciso 6. El mismo patrón **8-T_B-1c** aparece nuevamente en el inciso 4 de las estrofas de *S.C.A. Vegas*, de la C.C.T. de Segovia y de estructura compuesta, en combinación con una nueva variante **8-T_B-1d**, que caracteriza al resto de incisos de las estrofas. Esta misma variante aparece nuevamente en los estribillos de *O.V.V. Espirido(2)*, de la C.C.T. de Segovia, y la referencia de tipo himno *V.S.A. Villafranca*, de la C.V.T. de Sepúlveda, ambas de estructura compuesta y, en ambos casos, como patrón único del bloque melódico. Las estrofas de la referencia de tipo himno *V.S.A. Villafranca* se constituyen por una combinación de los patrones rítmicos **8-T_B-1c** y una variación **8-T_B-1c'''** del mismo. Así mismo, las estrofas y los estribillos de la referencia de tipo himno *G.V.N.S.S. Lastras*, de la C.V.T. de Sepúlveda, se constituyen por una combinación de estos dos mismos patrones rítmicos **8-T_B-1c** y **8-T_B-1c'''**. La referencia *C.V.S.P.A. Lastras*, de la C.V.T. de Cuéllar, se constituye por una combinación del patrón **8-T_B-1c**, dos nuevas variantes del mismo, **8-T_B-1c'** y **8-T_B-1c''** y el patrón **8-T_B-2c**, recogido en el siguiente grupo. Las estrofas y los estribillos de la referencia de tipo himno *H.V.P. Cantalejo*, de la C.V.T. de Sepúlveda, se constituyen por una combinación de tres nuevas variaciones de estos patrones, **8-T_B-1e**, **8-T_B-R(8-T_B)1f** y **8-T_B-1g**. El segundo de ellos comporta un cambio de división a esquema binario, tal y como refleja su nombre. La referencia de estructura estrófica

simple *S.C.H. Hontalbilla*, de la C.V.T. de Cuéllar, comparte melodía y, por tanto, los anteriores patrones rítmicos, con el estribillo de la referencia de tipo himno *H.V.P. Cantalejo*. Por otra parte, una nueva variante **8-T_B-1h** caracteriza de manera exclusiva la melodía de la referencia de estructura estrófica simple *S.C.P. Chatún*, de la C.V.T. de Cuéllar. Este mismo patrón conforma la melodía de las estrofas de la referencia de estructura compuesta *D.A.D.A. Monterrubio*, de la C.C.T. de Segovia, en combinación con una ligera variante **8-T_B-1h'** para el segundo inciso. Las estrofas de *O.V.V. Espirdo(2)*, de la C.C.T. de Segovia, presentan nuevamente el patrón 8-T_B-1e combinado con una variación del mismo que comporta un cambio de división a esquema binario. Esta variación ha sido nombrada **8-B_B-R(8-T_B)1i**.

8-T_B-1



		A							
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	1	2	3	4				
5	<i>V.S.P. Sepúlveda</i>	1	2	3	4				
5	<i>V.S.P.(2) Sepúlveda</i>	1	2	3	4	5	6		
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	1	2	3	4				
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	1	2	3	4				

8-T_B-1b



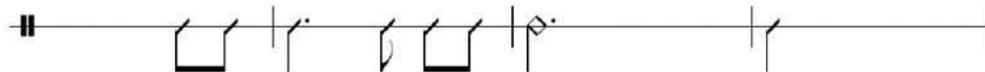
		A			
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	1	2	3	4
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	1	2	3	4

8-T_B-1c



		A											
9	<i>A.S.R. Paradinas</i>	1	2	3	4	5	6						
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i>	1	2	3	4	5	6						
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7					
		A				B							
9	<i>S.C.A. Vegas</i>	1	2	3	4	5	1	2	3	4			
5	<i>V.S.A. Villafranca</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4
7	<i>G.V.N.S.S. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-T_B-1c'



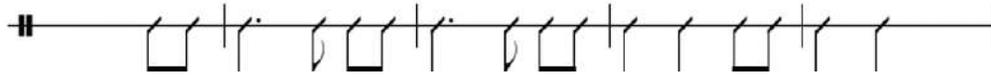
		A					
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i>	1	2	3	4	5	6

8-T_B-1c''



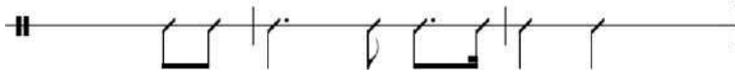
		A						
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7

8-T_B-1c'''



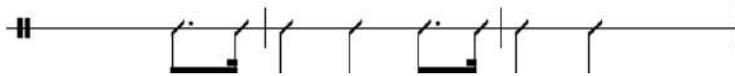
		A						
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7

8-T_B-1c''''



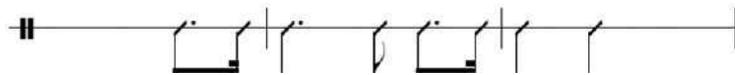
		A								B			
5	<i>V.S.A. Villafranca</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4
7	<i>G.V.N.S.S. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8-T_B-1d



		A								B			
5	<i>V.S.A. Villafranca</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4
9	<i>O.V.V. Espirido(2)</i>	1	2	3	4	5	6			1	2	3	4
9	<i>S.C.A. Vegas</i>	1	2	3	4	5				1	2	3	4

8-T_B-1e



		A				B				
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	1	2	3	4	1	2	3	4	
5	<i>H.V.P. Cantalejo</i>	1	2	3	4	5	1	2	3	4

8-B_B-R(8-T_B)1f



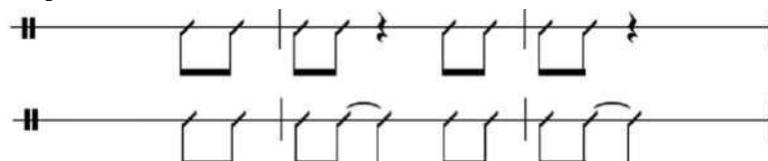
		A				B				
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	1	2	3	4	1	2	3	4	
5	<i>H.V.P. Cantalejo</i>	1	2	3	4	5	1	2	3	4

8-T_B-1g



		A				B				
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	1	2	3	4	1	2	3	4	
5	<i>H.V.P. Cantalejo</i>	1	2	3	4	5	1	2	3	4

8-T_B-1h



		A									
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	1	2	3	4	5	6	7	8		
		A				B					
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio</i>	1	2	3	4	1	2	3	4		
9	<i>O.V.V. Espirido(2)</i>	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4

8-T_B-1h'



		A				B			
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio</i>	1	2	3	4	1	2	3	4

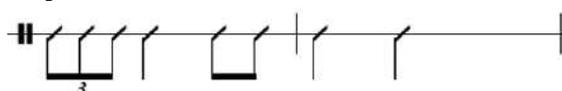
8-B_B-R(8-T_B)1i



		A						B			
9	<i>O.V.V. Espirido(2)</i>	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4

2.2.2. Patrones de rítmica T_B para versos octosílabos_Grupo 2: en el segundo grupo encontramos el patrón **8-T_B-2**, presente en todos los incisos melódicos de las estrofas de *V.H. Gomezserracín*, de estructura compuesta, y el patrón **8-T_B-2b**, presente en todos los incisos melódicos de *D.A.S. Gomezserracín*, de estructura estrófica simple. Por otra parte, la variante **8-T_B-2c** aparece junto con los patrones 8-T_B-1c' y 8-T_B-1c'', descritos anteriormente, conformando la melodía de *C.V.S.P.A. Lastras*, de estructura estrófica simple. Por tanto, este grupo refiere a patrones presentes exclusivamente en referencias documentadas en la C.V.T. de Cuéllar.

8-T_B-2



		A				B			
9	<i>V.H. Gomezserracín</i>	1	2	3	4	1	2	3	4

8-T_B-2b



		A			
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	1	2	3	4

8-T_B-2c



		A						
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	1	2	3	4	5	6	7

2.2.3. Patrones de rítmica T_B para versos octosílabos_Grupo 3: en el tercer grupo encontramos únicamente los patrones $8-T_B-3$ y $8-T_B-3b$, que conforman la melodía de las estrofas y el estribillo de la referencia de tipo himno de estructura musical compuesta *V.S.C.P. Riofrío*, de la C.V.T. de Fresno de Cantespino.

8- T_B -3



		A								B			
5	<i>V.S.C.P. Riofrío</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

8- T_B -3b



		A								B			
5	<i>V.S.C.P. Riofrío</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4

2.3. Patrones de rítmica T_B para hemistiquios de versos decasílabos: dentro de esta categoría encontramos únicamente un patrón, presente en la referencia de tipo himno de estructura musical compuesta *H.V.R.(2) San Miguel*, de la C.V.T. de Fuentidueña. Como vimos anteriormente, esta referencia muestra la singularidad de presentar una estructura de reparto textual entre incisos melódicos y hemistiquios textuales con hemistiquios repetidos.

5- T_B -1



		A									B									
6	<i>H.V.R.(2) San Miguel</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

3. Patrones de rítmica B_T

3.1. Patrones de rítmica B_T para versos hexasílabos: dentro de esta categoría encontramos dos grupos de patrones rítmicos. Todos ellos integran de manera exclusiva los bloques melódicos en los que aparecen, a excepción de la referencia heteroestrófica *V.N. Santa María*, en la que se combinan dos pequeñas variantes para cada tipo de estrofa y, en concreto, para las estrofas hexasilábicas.

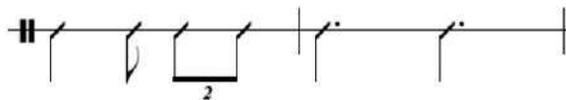
3.1.1. Patrones de rítmica B_T para versos hexasílabos_Grupo 1: en el primer grupo encontramos el patrón $6-B_T-1$, presente en la referencia *A.V.S.C. Etreros* de la C.C.T. de Segovia, de estructura estrófica simple. Así mismo, en las estrofas hexasilábicas de la referencia heteroestrófica *V.N. Santa María*, de la C.V.T. de Ayllón, aparece el mismo patrón $6-B_T-1$ en combinación con una pequeña variante $6-B_T-1'$ para los dos primeros incisos.

6- B_T -1



		A					
9	<i>A.V.S.C. Etreros</i>	1	2	3	4		
3	<i>V.N. Santa María</i>	8	1	2	3	4	
		6	1	2	3	4	

6-B_T-1'



			A			
3	V.N. Santa María	8	1	2	3	4
		6	1	2	3	4

3.1.2. Patrones de rítmica B_T para versos hexasílabos_Grupo 2: en el segundo grupo encontramos el patrón 6-B_T-2, que integra de manera exclusiva el estribillo de un conjunto de 8 referencias de estructura compuesta, distribuidos entre las comunidades de villa y tierra de Maderuelo, Fresno de Cantespino, Sepúlveda y Segovia. Una variante de esta fórmula, 6-B_T-2b, integra a su vez de manera exclusiva el estribillo de la referencia de estructura compuesta *O.V.S.B. Turégano*, de la C.C.T. de Segovia.

6-B_T-2



		A						B					
1	S.C.C. Cedillo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1	P.E. Cilleruelo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1	P.E.(2) Cilleruelo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1	S.C.C.(2) Campo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
5	S.V.R. Sotillo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
4	S.C.C. Riahueltas	1	2	3	4	5		1	2	3	4		
4	A.T.P.(5) Castiltierra	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4		
9	A.T.P.(6) Valseca	1	2	3	4			1	2	3	4		

6-B_T-2b



		A				B			
9	O.V.S.B. Turégano	1	2	3	4	1	2	3	4

3.2. Patrones de rítmica B_T para versos octosílabos: dentro de esta categoría encontramos dos grupos de patrones rítmicos:

3.2.1. Patrones de rítmica B_T para versos octosílabos_Grupo 1: en el primer grupo encontramos el patrón 8-B_T-1, que integra de manera exclusiva la melodía de las estrofas de la referencia de estructura compuesta *G.S.C. Fuentes*, de la C.V.T. de Cuéllar. Una variante de dicho patrón, 8-B_T-1b, se encuentra presente en los dos primeros incisos de la melodía de la referencia de estructura estrófica simple *O. V.M.M. Grajera*, de la C.V.T. de Sepúlveda, combinándose con el patrón 8-B_T-2', incluido en el siguiente grupo. Por último, dos nuevas variantes, 8-B_T-1c y 8-B_T-1d, integran de manera combinada la melodía de las estrofas de la referencia de estructura compuesta *Q.A.R. Riaza*, de Riaza.

8-B_T-1



G.S.C. Fuentes - Parte A

		A				B			
7	G.S.C. Fuentes	1	2	3	4	1	2	3	4

8-B_T-1b



O.V.M.M. Grajera – Incisos 1 y 2

		A			
5	O.V.M.M. Grajera	1	2	3	4

8-B_T-1c



		A					B			
4	Q.A.R. Riaza	1	2	3	4	5	1	2	3	4

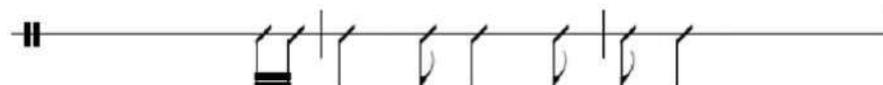
8-B_T-1d



		A					B			
4	Q.A.R. Riaza	1	2	3	4	5	1	2	3	4

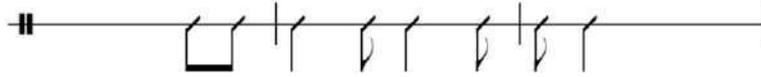
3.2.2. Patrones de rítmica B_T para versos octosílabos _Grupo 2: en el segundo grupo encontramos el patrón **8-B_T-2**, que integra de manera exclusiva la melodía de las estrofas del mismo conjunto de ocho referencias de estructura compuesta cuyos estribillos se encontraban caracterizados por la presencia única del patrón 6-B_T-2, que se encuentran distribuidas entre las comunidades de villa y tierra de Maderuelo, Fresno de Cantespino, Sepúlveda y Segovia. Así mismo, una pequeña variante **8-B_T-2'** caracteriza de manera exclusiva la melodía de la referencia de estructura estrófica simple *S.C.S. Valdevarnés*, de la C.V.T. de Maderuelo. A su vez, esta variante se encuentra presente en el inciso final de la melodía de la referencia de estructura estrófica simple *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar*, de la C.V.T. de Cuéllar, en combinación con el patrón 8-B_{TB}-1 que será presentado más adelante, así como los incisos 3 y 4 de la melodía de la referencia de estructura estrófica simple *O.V.M.M. Grajera*, de la C.V.T. de Sepúlveda, en combinación con el patrón 8-B_T-1b, recogido anteriormente, que aparece en los dos primeros incisos. Otra variante de esta fórmula, **8-B_T-2b**, integra nuevamente de manera exclusiva las estrofas de la referencia de estructura compuesta *O.V.S.B. Turégano*, de la C.C.T. de Segovia. Por último, en las estrofas octosilábicas de la referencia heteroestrófica *V.N. Santa María*, de la C.V.T. de Ayllón, aparecen combinadas las dos nuevas variantes rítmicas **8-B_T-2c** y **8-B_T-2c'**.

8-B_T-2



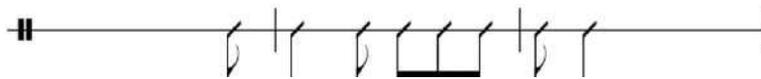
		A						B					
1	S.C.C. Cedillo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1	P.E. Cilleruelo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1	P.E.(2) Cilleruelo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1	S.C.C.(2) Campo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
5	S.V.R. Sotillo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
4	S.C.C. Riahuelas	1	2	3	4	5		1	2	3	4		
4	A.T.P.(5) Castiltierra	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4		
9	A.T.P.(6) Valseca	1	2	3	4			1	2	3	4		

8-B_T-2'



		A				
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	1	2	3	4	5
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	1	2	3	4	5
5	<i>O.V.M.M. Grajera</i>	1	2	3	4	

8-B_T-2b



		A				B			
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i>	1	2	3	4	1	2	3	4

8-B_T-2c



			A			
3	<i>V.N. Santa María</i>	8	1	2	3	4
		6	1	2	3	4

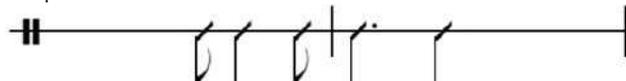
8-B_T-2c'



			A			
3	<i>V.N. Santa María</i>	8	1	2	3	4
		6	1	2	3	4

4. Patrones de rítmicas T_T, U_T, B_{TB}, T_{TBB'}, U_TB_{BT}, T_BT_{TBB}T_B y T_BT_{TBB}T_{B'}: en esta última categoría se incluyen una serie de patrones de métricas diferentes a las habituales B_{B'}, T_B y B_T que aparecen puntualmente en seis de las referencias documentadas, como son la referencia de estructura musical compuesta *P.A.V. Riaza* [5-B_{TB}-1, 5-B_{TB}-1', 7-B_{TB}-1, 8-B_{TB}-1 y 8-B_{TB}-1'], de Riaza, los estribillos de la referencia de estructura musical compuesta *Q.A.R. Riaza* [5-T_T-1, 5-T_T-1' y 7-T_{TBB}-1], de Riaza, la referencia de estructura musical estrófica simple *A.V.T.H. San Miguel* [8-U_T-1] de la C.V.T. de Fuentidueña, la referencia de tipo himno de estructura compuesta *H.V.R.(2) San Miguel* [10-T_BT_{TBB}T_B-1 y 10-T_BT_{TBB}T_B-1] de la C.V.T. de Fuentidueña, la referencia de estructura estrófica simple *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar* [8-B_{TB}-2], de la C.V.T. de Cuéllar, y el estribillo de la referencia de estructura musical compuesta *C.S.C.S.M.(2) Villoslada* [7-B_{TB}-2, 7-U_T-1 y 8-U_TB_{BT}-1], de la C.C.T. de Segovia. 7-B_{TB}-2 se aplica en su única aparición a un verso terminado en acentuación aguda, por lo que, a pesar de tratarse de un patrón de siete notas, corresponde a un verso de ocho sílabas. Por otra parte, los patrones 10-T_BT_{TBB}T_B-1 y 10-T_BT_{TBB}T_B-1 de *H.V.R.(2) San Miguel* no aparecen aplicados sobre versos de diez sílabas sino sobre grupos de dos incisos melódicos en los que se repite un mismo hemistiquio de cinco sílabas. Cada uno de los patrones incluidos en este grupo aparece únicamente en una de las referencias documentadas.

5-T_T-1



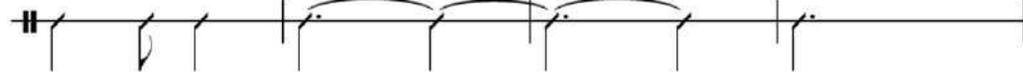
		A					B			
4	<i>Q.A.R. Riaza</i>	1	2	3	4	5	1	2	3	4

5-T_T-1'



		A					B			
4	<i>Q.A.R. Riaza</i>	1	2	3	4	5	1	2	3	4

5-B_{TB}-1



		A				B			
4	<i>P.A.V. Riaza</i>	1	2	3	4	1	2	3	4

5-B_{TB}-1'



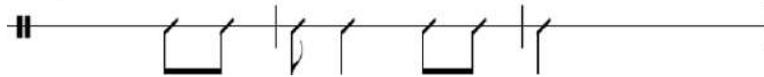
		A				B			
4	<i>P.A.V. Riaza</i>	1	2	3	4	1	2	3	4

7-B_{TB}-1



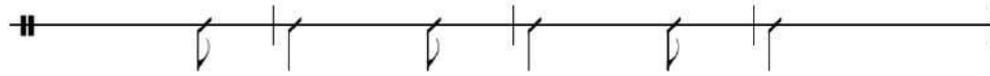
		A				B			
4	<i>P.A.V. Riaza</i>	1	2	3	4	1	2	3	4

7-B_{TB}-2



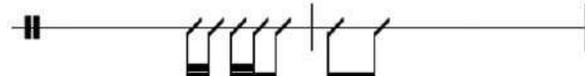
		A				B		
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i>	1	2	3	4	1	2	3

7-U_T-1



		A				B		
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i>	1	2	3	4	1	2	3

7-T_{TBB}-1



		A					B			
4	<i>Q.A.R. Riaza</i>	1	2	3	4	5	1	2	3	4

8-U_T-1

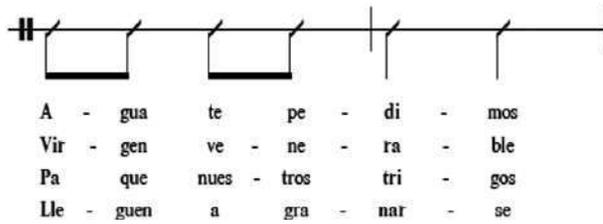


		A			
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	1	2	3	4

Agua te pedimos
 Virgen venerable
 Pa que nuestros trigos
 Lleguen a granarse

(A.T.P. Maderuelo)

Por ello, la notación musical sirve como medio para la expresión de la estructura rítmica subyacente a los patrones rítmicos, dado que permite una percepción visual eficaz de los esquemas de división y subdivisión rítmica. En el ejemplo *A.T.P. Maderuelo*, el esquema rítmico binario de subdivisión binaria subyacente al patrón rítmico en tanto que pie métrico aparece expresado como un compás de 2/4.



A - gua te pe - di - mos
 Vir - gen ve - ne - ra - ble
 Pa que nues - tros tri - gos
 Lle - guen a gra - nar - se

(A.T.P. Maderuelo)

Sin embargo, no debemos perder de vista que el concepto de «compás» es ajeno al contexto cultural objeto de estudio y, además, en su concepción habitual dentro de la teoría musical como macroestructura rítmica de las melodías, no responde a la realidad de la macroestructuración rítmica de este tipo de cantos, como se expondrá más adelante.

Debido a ello, pese a la utilización del recurso de los compases como procedimiento de escritura para expresar la estructura rítmica subyacente a los patrones rítmicos en términos microestructurales, hemos empleado preferentemente la terminología de tipo «B_B» para aludir a la estructura rítmica de las referencias frente a la terminología «2/4».

En definitiva, los patrones rítmicos han de entenderse como fórmulas de organización rítmica simultánea de los textos y las melodías, de modo que la estructuración rítmica subyacente expresada en términos «B_B» ha de concebirse como una estructuración rítmica simultánea de textos y melodías, frente al concepto eminentemente musical de compás.

Dicho lo anterior, esto no impide que un mismo texto pueda presentarse bajo diferentes formulaciones rítmicas en diferentes referencias. Por ejemplo, en el estribillo de la referencia de estructura compuesta *A.T.P.(5) Castiltierra* aparece una formulación muy similar de la misma copla hexasilábica que aparecía en *A.T.P. Maderuelo*. Sin embargo, en dicho estribillo encontramos la aplicación sistemática de otro patrón rítmico, a saber, el patrón 6-B_B-2.

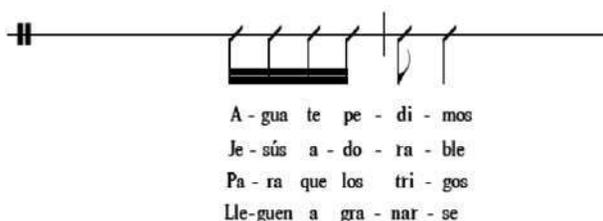


La aplicación de este reparto de duraciones sobre el texto genera una sensación rítmica de tipo binario y de subdivisión ternaria en la que la penúltima nota coincide con sílabas acentuadas en el texto.

Agua te pedimos
 Jesús adorable
 Para que los trigos
 Lleguen a granarse

(A.T.P.(5) Castiltierra)

A diferencia del patrón 6-B_B-1, la primera nota no resulta acentuada, lo cual es coherente con el hecho de que, en este caso, no todas las primeras sílabas de verso son sílabas tónicas, lo cual sí ocurría en el texto de *A.T.P. Maderuelo*. Esta diferencia se refleja en el hecho de que el patrón 6-B_B-2 presente un comienzo anacrúsico frente al inicio tético de 6-B_B-1.



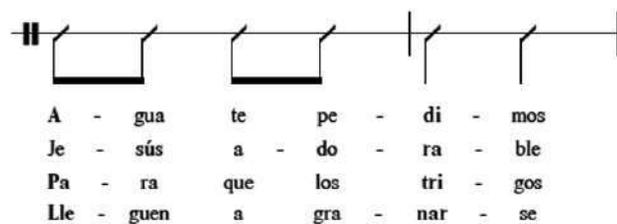
A - gua te pe - di - mos
 Je - sús a - do - ra - ble
 Pa - ra que los tri - gos
 Lle - guen a gra - nar - se

(A.T.P.(5) Castiltierra)

Debido al hecho de que un mismo texto o textos muy similares puedan ser cantados en distintos casos con patrones rítmicos diferentes, no resulta extraña la situación de que una variante textual como la de *A.T.P.(5) Castiltierra* aparezca cantada, como ocurre en la referencia de estructura estrófica simple *A.T.P.(2) Valdevarnés*, con el patrón rítmico 6-B_B-1. Este patrón se ajustaba a la perfección al reparto de sílabas tónicas del texto de *A.T.P. Maderuelo*. Sin embargo, al aplicar el patrón 6-B_B-1 sobre el texto compartido por el estribillo de *A.T.P.(5) Castiltierra* y *A.T.P.(2) Valdevarnés*, se produce un desajuste en el verso segundo entre la acentuación textual del texto y la estructura rítmica subyacente al patrón aplicado.

Agua te pedimos
Jesús adorable
Para que los trigos
Lleguen a granarse

(*A.T.P.(2) Valdevarnés*)



(*A.T.P.(2) Valdevarnés*)

Para referir a los casos en que las estructuras rítmicas subyacentes a los patrones rítmicos correlacionan con el reparto de sílabas tónicas del texto hemos empleado el concepto habitual de «isorritmia», reservando su antónimo «anisorritmia» para referir a aquellos casos en que la distribución de las sílabas tónicas del texto no se adecúa a la estructura rítmica subyacente al patrón rítmico empleado.

Estudiando el conjunto de referencias en las que aparecen variantes de esta misma fórmula «6-Agua te pedimos», puede notarse que en todas las variantes textuales la quinta sílaba del verso es sílaba tónica, coincidiendo con la acentuación en la quinta nota que presentan en común el patrón 6-B_B-1 y el patrón 6-B_T-2. Por otra parte, en los versos primero y cuarto (así como en el verso sexto en los dos casos con estructura de seis versos) siempre la sílaba inicial es tónica, de modo que tanto en los casos de aplicación del patrón 6-B_T-2 como en los casos de aplicación del patrón 6-B_B-1 se produce isorritmia. Sin embargo, en el resto de versos encontramos varios casos en que la sílaba inicial no es tónica, lo cual no supone anisorritmia en los casos de aplicación del patrón 6-B_T-2, pero sí la produce cuando se emplea el patrón 6-B_B-1. Teniendo esto en cuenta, de las 8 referencias en que la copla aparece cantada con el patrón 6-B_T-2, encontramos 8 versos en que la primera sílaba es átona (señalados en verde intenso en la tabla), mientras que de las 4 referencias en que la copla aparece cantada con el patrón 6-B_B-1, encontramos únicamente 2 versos en que la primera sílaba es átona (señalados en rojo en la tabla).

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
1	<i>S.C.C. Cedillo</i>	Agua te pedimos	Jesús adorable	6-B _T -2
1	<i>P.E. Cilleruelo</i>	Agua te pedimos	Jesús venerable	
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i>	Agua te pedimos	Padre venerable	
1	<i>S.C.C. (2) Campo</i>	Agua te pedimos	Jesús adorable	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i>	Agua te pedimos	Jesús adorable	
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i>	Agua te pedimos	Jesús adorable	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i>	Agua te pedimos	Virgen adorable	
9	<i>A.T.P.(6) Valseca</i>	Agua te pedimos	Agua nos concedes	
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	Agua te pedimos	Virgen venerable	6-B _B -1
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	Agua te pedimos	Jesús adorable	
1	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	Agua te pedimos	Virgen adorable	
7	<i>G.S.C. Fuentes</i>	Agua te pedimos	Jesús adorable	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
1	<i>S.C.C. Cedillo</i>	Para que los frutos	Lleguen a <i>granarsen</i>	6-B _T -2
1	<i>P.E. Cilleruelo</i>	Para que los frutos	Lleguen a <i>granarsen</i>	
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i>	Para que los trigos	Lleguen a <i>granarsen</i>	
1	<i>S.C.C. (2) Campo</i>	También te pedimos	Buenos temporales	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i>	Para que los campos	Lleguen a criarse	
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i>	Para que los trigos	Lleguen a granarse	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i>	Para que los frutos	Lleguen a granarse	
9	<i>A.T.P.(6) Valseca</i>	Hermoso Jesús	Cuánto amor nos tienes	
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	Pa que nuestros trigos	Lleguen a granarse	6-B _B -1
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	Para que los trigos	Lleguen a granarse	
1	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	Para que los trigos	Lleguen a granarse	
7	<i>G.S.C. Fuentes</i>	Para que los frutos	Lleguen a granarse	

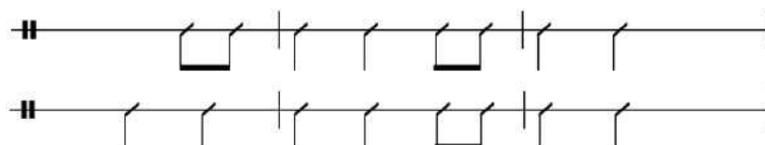
Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		e	f	
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i>	También te pedimos	Buenos temporales	6-B _T -2
1	<i>S.C.C. (2) Campo</i>	Para que los frutos	Lleguen a granarse	

A la luz de lo anterior podemos observar un empleo preferente de la isorritmia en los cantos. La proliferación de fórmulas con sílaba inicial átona en el caso de las referencias que emplean el patrón 6-B_T-2, en las que no implica anisorritmia, es claramente mayor que en el caso de las referencias en que aparece el patrón 6-B_B-1, en las que sí la supone. De hecho, el único ejemplo que implica anisorritmia en estas referencias lo constituye el verso «Jesús adorable/venerable», ampliamente extendido en el grupo de referencias en las que aparece el patrón 6-B_T-2. Sin embargo, el empleo de la variante «Virgen adorable/venerable», que aparece en las otras 2 referencias de las 4 en que se aplica el patrón 6-B_B-1, solo figura en 1 de las 8 en que emplea el patrón 6-B_T-2.

En todo caso, esta tendencia a la isorritmia ha de ser concebida como una cuestión natural derivada de la importancia de los textos en el contexto sociocultural de referencia. Así, la lógica habitual del lenguaje hablado tiende a incorporarse en la articulación de los textos en el ámbito musical del canto. Sin embargo, no se trata de una imposición necesaria, ni de una norma que no pueda ser completamente contradicha en ocasiones. Por ejemplo, la fórmula «8-Se quejan los labradores» aparece en varios casos asociada al patrón rítmico 8-B_T-2.



También aparece asociada a los patrones 8-T_B-1 (incisos 1 y 3) y 8-T_B-1b (incisos 2 y 4) en las dos referencias documentadas en la C.V.T. de Montejo.



En cualquiera de los casos, la acentuación del patrón rítmico recae sobre las notas tercera y séptima, de modo que la aplicación de estos patrones rítmicos sobre el verso «Se quejan los labradores» implica un sistemático ejemplo de anisorritmia por desplazamiento de la sílaba tónica que, en lugar de aparecer en la tercera sílaba, coincidiendo con la acentuación rítmica de la tercera nota, aparece en la segunda sílaba. Así, los numerosos ejemplos en que este verso aparece asociado a los patrones anteriores suponen casos de anisorritmia. A pesar de ello, la tendencia general a la isorritmia vuelve a manifestarse en el hecho de que el resto de versos de la fórmula «8-Se quejan los labradores» son todos isorrítmicos con respecto a los patrones referidos. Incluso, en el caso de *S.V.V. Montejo*, el primer verso presenta una variante textual «Agua te piden los hombres» que en este caso sí resulta isorrítmica con respecto al patrón de referencia.

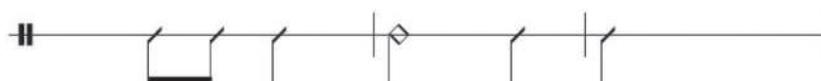
Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
1	S.C.C. Cedillo (1)	Se quejan los labradores	Cuando van por los caminos	8-B _T -2
1	S.C.C. Cedillo (2)	Se quejan los labradores	Cuando van por las cañadas	
1	S.C.S. Valdevarnés	Se quejan los labradores	Cuando van por los caminos	
4	S.C.C. Riahuelas (1)	Se quejan los labradores	Cuando van por los caminos	
4	S.C.C. Riahuelas (2)	Se quejan los labradores	Cuando van por las cañadas	
4	S.C.C. Riahuelas (3)	Se quejan los labradores	Cuando van por las veredas	
4	S.C.C. Riahuelas (4)	Se quejan los labradores	Cuando van por los senderos	
4	A.T.P. (4) Castiltierra	Se quejan los labradores	Cuando van por las cañadas	
5	S.V.R. Sotillo (1)	Se quejan los labradores	Cuando van por los caminos	
5	S.V.R. Sotillo (2)	Se quejan los labradores	Cuando van por las cañadas	
5	S.V.R. Sotillo (3)	Se quejan los labradores	Cuando van por los senderos	
2	S.V.V. Montejo (1)	Agua te piden los hombres	Cuando van por los caminos	
2	S.V.V. Montejo (2)	Agua te piden los hombres	Cuando van por las cañadas	
2	A.P.S. Honrubia	Se quejan los labradores	Cuando van por los caminos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
1	S.C.C. Cedillo (1)	Danos el agua, Señor	Que se nos secan los trigos	8-B _T -2
1	S.C.C. Cedillo (2)	Danos el agua, Jesús	Que se secan las cebadas	
1	S.C.S. Valdevarnés	Danos el agua, Jesús	Que se nos secan los trigos	
4	S.C.C. Riahuelas (1)	Danos el agua, Señor	Que se nos secan los trigos	
4	S.C.C. Riahuelas (2)	Danos el agua, Señor	Que se secan las cebadas	
4	S.C.C. Riahuelas (3)	Danos el agua, Señor	Que se secan las avenas	
4	S.C.C. Riahuelas (4)	Danos el agua, Señor	Que se nos secan los yeros	
4	A.T.P. (4) Castiltierra	Danos el agua, Señor	Que se secan las cebadas	
5	S.V.R. Sotillo (1)	Danos el agua, María	Que se nos secan los trigos	
5	S.V.R. Sotillo (2)	Danos el agua, María	Que se secan las cebadas	
5	S.V.R. Sotillo (3)	Danos el agua, María	Que se secan los centenos	
2	S.V.V. Montejo (1)	Agua te piden los hombres	Que se nos secan los trigos	
2	S.V.V. Montejo (2)	Agua te piden los hombres	Que se secan los cebadas	
2	A.P.S. Honrubia	Se les secan las cebadas	Los centenos y los trigos	

En términos generales, a pesar de los relativamente frecuentes ejemplos de anisorrítmia que encontramos en el conjunto de las referencias estudiadas, la tendencia general se produce a favor de la isorrítmia entre la acentuación textual y la estructura rítmica subyacente a los patrones rítmicos presentes en las melodías. Como excepción, cabe destacar D.V.A. *Moraleja Cuéllar*, documentada en Moraleja de Cuéllar, en la C.V.T. de Cuéllar, que presenta en todos sus incisos el patrón **6-T_B-3** y, en contra de la tendencia general, es eminentemente anisorrítmica.

Danos de **vuestro** **agua**
Padre *apoderoso*
Danos de **vuestro** **agua**
Del cielo **alumbroso**
Madre de **Dios** será
María **se** llama

(D.V.A. *Moraleja Cuéllar*)



Da - nos de vues - tro_a - gua
 Pa - dre_a - po - de - ro - so
 Da - nos de vues - tro_a - gua
 Del die - lo_a - lum - bro - so
 Ma - dre de Dios se - rá
 Ma - ri - a se lla - ma

(D.V.A. Moraleja Cuéllar)

Otro caso con especial presencia de la anisorrítmia lo encontramos relativamente cerca de Moraleja de Cuéllar, al noroeste de la provincia, en la referencia A.V.T.H. *San Miguel*, documentada en San Miguel de Bernuy, dentro de la C.V.T. de Fuentidueña.

De excepciones como D.V.A. *Moraleja Cuéllar* y A.V.T.H. *San Miguel* y los frecuentes casos de anisorrítmia puntual documentados se concluyen consideraciones acerca de la naturaleza de este tipo de cantos, no regidos en su contexto sociocultural por conceptos propios de una teoría musical formalizada. Pero, por otra parte, el hecho de que en dicho contexto no teórico se aprecie una tendencia general a la isorrítmia expresa otro aspecto muy importante de la naturaleza de estos cantos, que refiere a la importancia de los textos y cómo las lógicas del lenguaje hablado se transfieren a la estructuración melódica de los cantos.

Por ello, la identificación de la tendencia a la isorrítmia facilita la comprensión de la naturaleza de los patrones rítmicos como fórmulas de organización rítmica simultánea de los textos y las melodías. Así, las referencias que presentan patrones de rítmicas especiales e irregulares generalmente responden a estructuras textuales que, a su vez, poseen rasgos especiales e irregulares. Es el caso del estribillo de C.S.C.S.M.(2) *Villoslada*, en el que un estribillo de estructura métrica [8a 8- 7a] se asocia a una fórmula rítmica especialmente irregular que ha sido esquematizada en términos de patrones rítmicos como [7-B_{TB}-2, 8U_TB_{TB}-1, 7-U_T-1].

17.3. Los patrones rítmicos en la estructura melódica

Como se ha venido viendo, algunos de los patrones rítmicos aparecen en incisos melódicos puntuales mientras que otros constituyen por sí mismos en repetición la estructura rítmica de determinados bloques melódicos. Así pues, determinadas referencias constan de un único patrón rítmico, mientras que en otras se producen combinaciones que pueden llegar incluso a implicar la combinación de patrones rítmicos de diferente estructura rítmica.

A continuación, se presenta una clasificación de las referencias analizadas en función de los patrones rítmicos que integran sus bloques melódicos. Como base de dicha clasificación, el conjunto de referencias ha sido dividido en dos subconjuntos iniciales en función del número de bloques melódicos que presentan. El primero de dichos grupos contiene todas aquellas referencias constituidas por un único bloque melódico, incluyendo, junto con las referencias de estructura musical estrófica simple [A, A...] –tanto de métrica fija como heteroestróficas–, la referencia A.C.B. *Moraleja Cuéllar*, cuya melodía consiste en un patrón melódico breve repetido, y la referencia de tipo himno V.C.S.J.(2) *Navalmanzano*, de estructura melódica simple con estribillo responsorial imbricado. El segundo grupo contiene todas las referencias que presentan dos bloques melódicos diferenciados, incluyendo, junto con las referencias de estructura musical compuesta por estrofa y estribillo, aquellos que además presentan estribillos responsoriales imbricados.

1. **Referencias con un único bloque melódico [A]:** en el conjunto de referencias comparadas se reúnen 39 referencias con este tipo de estructura.
 - a. **De ritmo libre:** 3 de las 39 referencias con un único bloque melódico presentan ritmo libre y, por tanto, carecen de patrones rítmicos al uso que remitan a estructuras rítmicas específicas.
 - b. **Con un único patrón rítmico:** 21 de las 39 referencias con un único bloque melódico presentan un único patrón rítmico. En 8 referencias dicho patrón es de tipo B_B, en 11 de tipo T_B y en 2 de tipo B_T.
 - c. **Con dos o más patrones rítmicos:** 13 de las 39 referencias con un único bloque melódico presentan dos o más patrones rítmicos.

- i. **Con el mismo tipo de estructura rítmica:** 11 de las 13 referencias con un único bloque melódico con dos o más patrones rítmicos presentan patrones con el mismo tipo de estructura rítmica. En 6 referencias dichos patrones son de tipo B_B, en 4 de tipo T_B y en 1 de tipo B_T.
 - ii. **Con distintos tipos de estructuras rítmicas:** únicamente 2 de las 13 referencias con un único bloque melódico con dos o más patrones rítmicos presentan patrones con distintos tipos de estructuras rítmicas. Así, *S.C.H. Hontalbilla* combina un patrón de tipo B_B con patrones de tipo T_B y *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar* combina un patrón de tipo B_T con uno del tipo B_{TB}.
- d. Con proliferación de patrones rítmicos debida a la adaptación rítmica del bloque melódico a la estructura textual heteroestrófica:** 2 de las 39 referencias con un único bloque melódico corresponden a textos de estructura métrica heteroestrófica y, en consecuencia, presentan variaciones rítmicas entre una y otra repetición del bloque melódico por adaptación a los cambios métricos entre estrofas, suponiendo una mayor proliferación de patrones rítmicos.
- i. **Con el mismo tipo de estructura rítmica:** 1 de estas 2 referencias, *V.N. Santa María*, presenta dos patrones rítmicos de tipo B_T diferentes para cada una de las dos estructuras métricas.
 - ii. **Con distintos tipos de estructuras rítmicas:** la otra de las 2 referencias, *A.V.P.(3) Santa María*, presenta patrones rítmicos de diferente tipo para cada una de las dos estructuras métricas. Para las estrofas hexasilábicas presenta dos patrones de tipo T_B mientras que para la estrofa octosilábica –incompleta– presenta un patrón de tipo B_B.
- 2. Referencias con dos bloques melódicos [A] y [B]:** en el conjunto de referencias comparadas se reúnen 29 referencias con este tipo de estructura, pero *A.C.C. Santiuste* no será considerada en este punto debido a que el canto de nuestra informante no fue suficientemente preciso como para llevar a cabo un estudio analítico de la rítmica y el contenido melódico de dicha referencia.
- a. **Con un único patrón rítmico por bloque melódico:** 11 de las 29 referencias con dos bloques melódicos presentan un único patrón rítmico por bloque melódico.
 - i. **Con el mismo tipo de estructura rítmica entre todos los patrones rítmicos:** 10 de las 11 referencias con dos bloques melódicos y un único patrón rítmico por bloque melódico presentan patrones con el mismo tipo de estructura rítmica. En 1 referencia dichos patrones son de tipo T_B y en 9 son de tipo B_T.
 - ii. **Con un tipo distinto de estructura rítmica para cada uno de los bloques melódicos:** únicamente 1 de las 11 referencias con dos bloques melódicos y un único patrón rítmico por bloque melódico, *G.S.C. Fuentes*, presenta patrones con distinto tipo de estructura rítmica para cada uno de los bloques melódicos. Combina un patrón de tipo B_T para las estrofas con un patrón de tipo B_B para los estribillos.
 - b. **Con dos o más patrones rítmicos solo en uno de los dos bloques melódicos:** 6 de las 29 referencias con dos bloques melódicos presentan dos o más patrones rítmicos solo en uno de los dos bloques melódicos. En todas ellas las estrofas constan de dos patrones y el estribillo solo de uno.
 - i. **Con el mismo tipo de estructura rítmica en todos los patrones rítmicos:** 3 de las 6 referencias con dos bloques melódicos y dos o más patrones rítmicos solo en uno de los dos bloques melódicos presentan el mismo tipo de estructura rítmica en todos los patrones rítmicos. En 2 referencias dichos patrones son de tipo B_B y en 1 de tipo T_B.
 - ii. **Con un tipo distinto de estructura rítmica para cada uno de los bloques melódicos:** 2 de las 6 referencias con dos bloques melódicos y dos o más patrones rítmicos solo en uno de los dos bloques melódicos presentan un tipo distinto de estructura rítmica para cada uno de los bloques melódicos. En ambos casos se combinan dos patrones de tipo T_B para las estrofas con un único patrón de tipo B_B para los estribillos.
 - iii. **Con distintos tipos de estructura rítmica dentro de un mismo bloque melódico:** únicamente 1 de las 6 referencias con dos bloques melódicos y dos o más patrones rítmicos solo en uno de los dos bloques melódicos, *O.V.V.(2) Espirido*, presenta distintos tipos de estructura rítmica dentro de un mismo bloque melódico. Mientras que su estribillo consta únicamente de un patrón de tipo T_B, sus estrofas combinan otro patrón de tipo T_B con un patrón de tipo B_B.

- c. **Con dos o más patrones rítmicos en ambos bloques melódicos:** 11 de las 29 referencias con dos bloques melódicos presentan dos o más patrones rítmicos en ambos bloques melódicos.
- i. **Con el mismo tipo de estructura rítmica en todos los patrones rítmicos:** 7 de las 11 referencias con dos bloques melódicos y dos o más patrones rítmicos en ambos bloques presentan el mismo tipo de estructura rítmica entre todos los patrones rítmicos. 6 de ellas son de tipo himno cuyos patrones son todos de tipo B_B o bien todos de tipo T_B . La otra es *P.A.V. Rianza*, cuyos patrones son todos del tipo B_{TB} .
 - ii. **Con distintos tipos de estructuras rítmicas dentro de un mismo bloque melódico, pero los mismos patrones rítmicos entre bloques melódicos:** 1 de las 11 referencias con dos bloques melódicos y dos o más patrones rítmicos en ambos bloques, la referencia de tipo himno *H.V.P. Cantalejo*, presenta los mismos patrones en ambos bloques melódicos y dichos patrones suponen la combinación de distintos tipos de estructuras rítmicas dentro de cada uno de los dos bloques melódicos. La referencia combina, tanto en sus estrofas como en su estribillo, dos patrones de tipo T_B con un patrón de tipo B_B . El estribillo comparte estructura con la referencia de estructura estrófica simple *S.C.H. Hontalbilla*.
 - iii. **Con distintos tipos de estructuras rítmicas dentro de un mismo bloque melódico y entre bloques melódicos:** finalmente, 3 de las 11 referencias con dos bloques melódicos y dos o más patrones rítmicos en ambos bloques, *C.S.C.S.M.(2) Villoslada*, *Q.A.R. Rianza* y la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*, presentan distintos tipos de estructuras rítmicas dentro de un mismo bloque melódico y también entre ambos bloques melódicos. En los dos primeros casos, los estribillos presentan combinaciones de estructuras rítmicas irregulares en correlación con estructuras métricas irregulares en sus textos. En el estribillo de *C.S.C.S.M.(2) Villoslada* se combina un patrón de tipo B_{TB} con uno de tipo U_1B_{TB} y otro de tipo U_T , mientras que sus estrofas presentan un par de patrones de tipo B_B . En el estribillo de *Q.A.R. Rianza* se combinan un par de patrones de tipo T_T con uno de tipo T_{TBB} , mientras que sus estrofas presentan un par de patrones de tipo B_T . En el caso de *H.V.R.(2) San Miguel*, en ambos bloques melódicos se presentan estructuras rítmicas irregulares. Sus estrofas combinan un patrón de tipo T_B con uno de tipo $T_B T_{TB} T_B$ y, sus estribillos, un patrón de tipo T_B con uno de tipo $T_B T_{TB} T_B$.

17.4. Consideraciones relativas a la regularidad rítmica

Como se ha visto, la mayoría de las referencias analizadas presentan patrones rítmicos que responden a estructuras rítmicas regulares. Sin embargo, no debe deducirse por ello que dicha regularidad en las estructuras rítmicas subyacentes a los patrones se traduzca necesariamente en una regularidad rítmica general a nivel melódico. Es decir, del hecho de que, por ejemplo, la melodía de una referencia presente un único patrón melódico de rítmica B_B , no podemos deducir que dicha melodía presente una rítmica constante de tipo B_B . Es el caso de *V.S.P. Torrecilla*, referencia de estructura estrófica simple cuyos cuatro incisos melódicos presentan el mismo patrón rítmico $8-B_B-2$, pero en cuya transcripción encontramos un cambio de compás a $3/4$ interrumpiendo la regularidad del $2/4$. El motivo de este cambio es la introducción de un tiempo de pausa entre los incisos segundo y tercero, que supone la alteración puntual de la estructura rítmica de división binaria.

Es de fundamental importancia comprender lo anterior en los términos en que se ha expresado. Habitualmente, el análisis musicológico de este tipo de referencias se ve influenciado por el impacto visual de las transcripciones y por el peso conceptual del *corpus* de una teoría musical estrechamente vinculada con la escritura. Así, es frecuente encontrar interpretaciones de este tipo de situaciones expresadas en términos de «compases de amalgama», «compases irregulares», etc. Por ejemplo, acerca de una referencia como *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, en cuya transcripción se observa el patrón regular de que a cada dos compases de $2/4$ le sucede uno de $3/4$, una interpretación musicológica habitual sería la de que la referencia «presenta una estructura rítmica irregular de $7/4$ » o bien «de $2+2+3/4$ ». De hecho, en la transcripción de Héctor Guerrero correspondiente a este mismo canto, *V.C.S.J. Navalmanzano*, el músico opta por escribir directamente en compás de $2+2+3/4$. No queremos decir que tal interpretación sea del todo incorrecta, ni que carezca de un determinado valor analítico en el estudio de la rítmica de este tipo de referencias. Sin embargo, dificulta la comprensión de la naturaleza de los cantos en la medida en que difumina la relevancia musical de los patrones rítmicos. Los patrones rítmicos de *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, $8-B_B-4$ y $8-B_B-4'$, tomados de manera independiente, responden a una estructura rítmica de división binaria y subdivisión binaria, tal y como se ha visto.

La necesidad de escribir un $3/4$ en la transcripción surge únicamente de la necesidad técnica del transcriptor de expresar la separación temporal entre uno y otro inciso. Por ello, considerar que dicho tiempo

de pausa forma parte de los patrones rítmicos empleados resulta equívoco y puede conducir, como ocurre frecuentemente, a distorsiones interpretativas con respecto a la naturaleza de los cantos. Suponer que los informantes «cantan en 7/8» o «cantan cambiando de 2/4 a 3/4» implica una aplicación de conceptos teóricos ajenos al contexto sociocultural objeto de estudio. Los informantes cantan textos y, para ello, emplean melodías que en la mayoría de los casos se fundamentan en el empleo de patrones rítmicos al modo de los clásicos pies métricos, es decir, como modos de recitado rítmico de los textos. Sin embargo, el concepto de «compás» es ajeno al contexto sociocultural, de modo que los informantes no encuentran nada llamativo en intercalar un tiempo de pausa entre verso y verso, dado que no presuponen una estructura rítmica de referencia. Allí donde determinados enfoques musicológicos marcados por el peso de la teoría musical basada en la escritura encuentran «sofisticación rítmica» debemos, por tanto, apreciar «naturalidad expresiva».

Dicho lo anterior, si bien las pausas entre patrones rítmicos en ocasiones suponen elementos variables entre diversas referencias relativas a un mismo canto, por lo general constituyen una parte esencial de la estructura melódica de cada referencia. Por ejemplo, en el caso de *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, el tiempo de pausa entre patrones es constante y aparece en la referencia de manera regular. Así mismo, en el caso de *V.S.P. Torrecilla*, la pausa se produce de manera sistemática después de los incisos pares, de modo que los patrones rítmicos se agrupan melódicamente de dos en dos. Pero este hecho no debe oscurecer la relevancia analítica de los patrones rítmicos y la diferenciación entre la estructura rítmica subyacente a los mismos (a la que hemos denominado *microestructura rítmica*) y la estructura rítmica general de la referencia (a la que hemos referido como *macroestructura rítmica*). Tomemos en consideración ahora las referencias *V.S.P. Sepúlveda* y *V.S.P.(2) Sepúlveda*. En ambos casos, se trata de referencias de estructura estrófica simple que constan de un único patrón rítmico que, además, en ambos casos es el mismo, a saber, $8-T_B-1$. Sin embargo, en *V.S.P. Sepúlveda* el patrón aparece cuatro veces consecutivas sin pausas intercaladas, mientras que en *V.S.P.(2) Sepúlveda* el patrón aparece seis veces con un tiempo de pausa intercalado al final de los incisos 1, 2, 4 y 6. Estos tiempos de pausa resultan esenciales en la configuración de la estructura rítmica de la melodía de *V.S.P.(2) Sepúlveda*, pero ello no debe oscurecer la percepción de que *V.S.P. Sepúlveda* y *V.S.P.(2) Sepúlveda* comparten un mismo patrón rítmico, pese a estar articulado de diferentes modos en la estructura rítmica de la referencia.

Así, a la hora de describir la estructura rítmica de la melodía de una referencia, no es suficiente con indicar los patrones rítmicos, sino que habremos de atender también a si existen o no tiempos añadidos (o sustraídos) entre inciso e inciso. De hecho, en ocasiones la mera sucesión de patrones rítmicos, sin necesidad de incorporar tiempos añadidos de pausa, supone alteraciones en la regularidad rítmica que, si bien podrían pasar desapercibidos en el estudio de los patrones rítmicos, resultan fundamentales en el estudio de la *macroestructura rítmica* de las referencias. Es el caso de la yuxtaposición de los patrones $8-T_B-1$ y $8-T_B-1b$ en una referencia como *S.V.V. Montejo*. Dado que el patrón $8-T_B-1$ termina con una negra en el segundo tiempo de una estructura de tipo T_B y el patrón $8-T_B-1b$ comienza con una negra en el segundo tiempo del mismo tipo de estructura, la yuxtaposición de ambos patrones implica la alteración de la regularidad rítmica macroestructural de tipo T_B , de modo que entre el final de $8-T_B-1$ y el comienzo de $8-T_B-1b$ se incorpora un tiempo añadido, lo cual se refleja en la transcripción como un cambio puntual a 4/4 a partir del 3/4 general. En *A.P.S. Honrubia*, además de lo anterior, se incorpora un tiempo de pausa entre $8-T_B-1$ y $8-T_B-1b$, de modo que en la transcripción el 3/4 general cambia puntualmente a un 5/4.

Entendida la diferencia entre la microestructura rítmica de los incisos melódicos/versos textuales y la macroestructura rítmica de las referencias, las consideraciones concernientes a la regularidad rítmica de las referencias han de ser formuladas de manera independiente con respecto al estudio de las estructuras rítmicas subyacentes a los patrones rítmicos implicados en la melodía.

Se presenta a continuación una clasificación de las referencias estudiadas en relación con consideraciones concernientes a su regularidad rítmica macroestructural:

- 1. Referencias de regularidad rítmica constante:** 13 de las 22 referencias con un único bloque melódico y un único patrón rítmico presentan regularidad rítmica constante. Así mismo, también la presentan 4 de las 13 referencias con un único bloque melódico con dos o más patrones rítmicos, siendo en todos los casos los patrones rítmicos del mismo tipo de estructura rítmica. También presentan regularidad rítmica constante las 2 referencias con un solo bloque melódico con adaptación rítmica a estructura textual heteroestrófica, a pesar de que uno de ellos exhiba patrones con distintos tipos de estructura rítmica. En cuanto a las referencias con dos bloques melódicos, las 11 con un único patrón rítmico por bloque melódico presentan regularidad rítmica constante tanto en las estrofas como en los estribillos. De las 6 referencias con dos bloques melódicos que presentan dos o más patrones rítmicos solo en uno de sus bloques melódicos, únicamente la re-

ferencia de tipo himno *V.S.A. Villafranca*, que exhibe el mismo tipo de estructura rítmica en todos los patrones rítmicos, presenta regularidad rítmica constante. Por último, de las 11 referencias con dos bloques melódicos que presentan dos o más patrones en ambos bloques melódicos, únicamente las referencias de tipo himno *O.C.E. Fuentepelayo*, *G.N.N.S.S. Lastras* y *V.S.C.P. Riofrío* presentan regularidad rítmica constante, poseyendo ambas el mismo tipo de estructura rítmica en todos sus patrones rítmicos.

2. Referencias con irregularidad rítmica derivada de la combinación de patrones con estructuras rítmicas diferentes: evidentemente, todas las referencias en las que se combinan patrones rítmicos con estructuras rítmicas diferentes suponen cierto grado de irregularidad métrica.

a. Estructura compuesta con un tipo distinto de estructura rítmica para cada uno de los bloques melódicos: es el caso de *G.S.C. Fuentes*, *S.C.A. Vegas* y *D.A.D.A. Monterrubio*. También se incluye en este grupo la referencia de estructura métrica heteroestrófica *A.V.P.(3) Santa María*, puesto que sus cambios de regularidad rítmica se producen entre estrofas y, por tanto, no ocurren a lo largo del bloque melódico.

b. Distintos tipos de estructura rítmica dentro de un mismo bloque melódico: es el caso de *S.C.H. Hontalbilla*, *O.V.V.(2) Espirido*, *H.V.P Cantalejo* –referencia de tipo himno–, *C.S.C.S.M.(2) Villoslada*, *Q.A.R. Riaza* y *H.V.R.(2) San Miguel* –referencia de tipo himno–.

3. Referencias con tiempos añadidos:

a. Tiempos añadidos por mera yuxtaposición: únicamente encontramos esta situación en dos de las referencias con un único bloque melódico y un único patrón rítmico, *S.V.V. Montejo* y *A.P.S. Honrubia*, las dos documentadas en la C.V.T. de Montejo. En la segunda de ellas, además, encontramos un tiempo de pausa adicionalmente incorporado en los puntos en que los patrones generan irregularidad por mera yuxtaposición.

b. Tiempos de pausa añadidos en incisos puntuales: 4 de las 22 referencias con un único bloque melódico y un único patrón rítmico presentan tiempos de pausa añadidos en incisos puntuales. También lo presentan 7 de las 13 referencias con un único bloque melódico con dos o más patrones rítmicos, si bien las 2 que combinan patrones con diferentes estructuras rítmicas los presentan en todos los patrones salvo el último, por motivos derivados de la combinación de estructuras rítmicas. De las 6 referencias con dos bloques melódicos que presentan dos o más patrones rítmicos solo en uno de sus bloques melódicos, 5 de ellas presentan un tiempo de pausa añadido en incisos puntuales y, de las 11 referencias con dos bloques melódicos que presentan dos o más patrones en ambos bloques melódicos, encontramos estos tiempos de pausa añadidos en 3 referencias.

c. Tiempos de pausa añadidos en todos los incisos: 4 de las 22 referencias con un único bloque melódico y un único patrón rítmico presentan un tiempo de pausa añadido en todos los incisos. De las 13 referencias con un único bloque melódico con dos o más patrones rítmicos, únicamente una, la referencia de tipo himno *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, presenta un tiempo de pausa añadido en todos los incisos. De las referencias con dos bloques melódicos solo encontramos un tiempo de pausa añadido en todos los incisos en el caso de la referencia de tipo himno *G.V.N.S.S. Lastras*, tanto en las estrofas como en el estribillo, y en las estrofas de la referencia de tipo himno *H.P. Aldeanueva*, aunque en este caso en su estribillo los tiempos de pausa se añaden solo al final de determinados incisos.

4. Referencias con tiempos sustraídos:

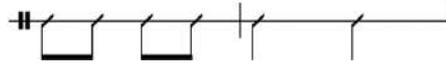
a. Tiempos sustraídos en incisos puntuales: de las 13 referencias con un único bloque melódico con dos o más patrones rítmicos, únicamente una, *O.V.M.M. Grajera*, presenta un tiempo sustraído al final del primer inciso. Dentro de las 11 referencias con dos bloques melódicos que presentan dos o más patrones en ambos bloques melódicos, también presenta tiempos sustraídos la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*, que a su vez presentaba irregularidad rítmica derivada de la combinación de patrones con estructuras rítmicas diferentes dentro de ambos bloques melódicos.

b. Tiempos sustraídos en todos los incisos: únicamente 1 de las 22 referencias con un único bloque melódico y un único patrón rítmico, *D.A.S. Gomezserracín*, de la C.V.T. de Cuéllar, presenta un tiempo sustraído en todos los incisos.

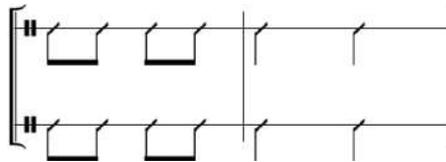
17.5. Estilos melódicos

Además de lo anterior, cabe incidir sobre el hecho de que, en el marco de las melodías, los patrones rítmicos no se presentan siempre bajo su formulación silábica básica, sino que presentan diferentes grados de desarrollo rítmico.

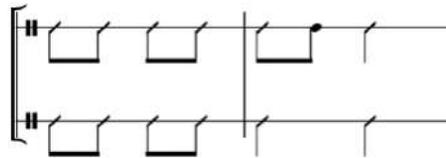
Consideremos nuevamente el patrón rítmico **6-B_B-1**.



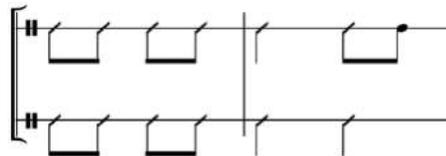
Este patrón aparece bajo su formulación silábica original en todos los incisos de las referencias *A.T.P.(2) Valdevarnés*, *A.T.P.(3) Fuentemizarra*, *A.V.P. Ayllón*, *V.P. Sepúlveda* y el estribillo de *G.S.C. Fuentes*, así como en los incisos 2, 3 y 4 de la referencia *A.T.P. Maderuelo* y el inciso 4 de los estribillos de *D.A.S.(2) Chañe* y *D.A.D.A. Monterrubio*.



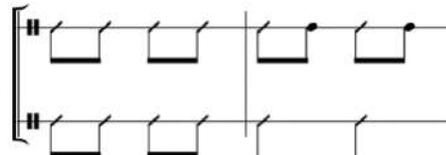
Sin embargo, en el inciso 2 del estribillo de *D.A.S. Chañe* así como en los incisos 1, 2 y 3 del estribillo de *D.A.D.A. Monterrubio*, se produce un pequeño desarrollo rítmico sobre la quinta sílaba del verso.



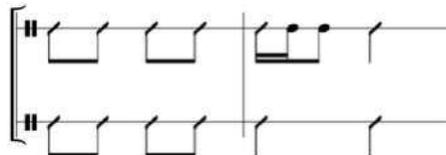
De manera similar, en el inciso 1 de la referencia *A.T.P. Maderuelo*, así como en el inciso 3 del estribillo de *D.A.S.(2) Chañe* y los incisos 3 y 5 del estribillo de *D.A.S. Chañe*, se produce un pequeño desarrollo rítmico sobre la sexta sílaba del verso.



Así mismo, en el inciso 1 del estribillo de *D.A.S. Chañe* y los incisos 1 y 2 del estribillo de *D.A.S.(2) Chañe*, se producen pequeños desarrollos rítmicos tanto sobre la quinta sílaba como sobre la sexta sílaba del verso.



Finalmente, en los incisos 4 y 6 del estribillo de *D.A.S. Chañe* encontramos otro tipo de desarrollo rítmico sobre la quinta sílaba del verso.



Todos estos desarrollos rítmicos responden a una característica general de las melodías de las referencias que denominaremos «estilo melódico». Mediante este concepto aludimos, por tanto, al grado de desarrollo de los patrones rítmicos en el marco de la melodía de las referencias. Así mismo, en el caso de las referencias de ritmo libre, carentes de patrones rítmicos, el «estilo melódico» refiere al grado de desarrollo rítmico en relación con una hipotética formulación silábica de referencia.

Para referir a los diferentes estilos melódicos utilizaremos la terminología habitual que distingue entre el «estilo silábico», el «estilo neumático» y el «estilo melismático». Así mismo, dentro del estilo silábico distinguiremos entre el «estilo silábico estricto», en alusión a las referencias carentes de toda

ornamentación melódica, y el «estilo silábico ornamentado», en alusión a las referencias que presentan ciertas ornamentaciones no estructurales atribuibles al estilo de canto del informante.

En este sentido, los anteriores ejemplos de desarrollo rítmico del patrón 6-B_B-1 responden a una diversidad de estilos melódicos. Así, mientras que las melodías de *A.T.P.(2) Valdevarnés*, *A.T.P.(3) Fuentemizarrá*, *A.V.P. Ayllón*, *V.P. Sepúlveda* y el estribillo de *G.S.C. Fuentes* presentan un estilo silábico estricto, la melodía de *A.T.P. Maderuelo* presenta un estilo silábico ornamentado y las melodías de los estribillos de *D.A.S. Chañe*, *D.A.S.(2) Chañe* y *D.A.D.A. Monterrubio* presentan un estilo neumático.

En general, cabe distinguir entre los siguientes tipos de melodías de acuerdo con su estilo melódico:

1. **Melodías de estilo silábico estricto (S.e.):** se trata de melodías en las que los patrones rítmicos se presentan sin ningún tipo de desarrollo rítmico. Dentro de las referencias con un único bloque melódico, son de este tipo 12 de las 22 referencias con un único patrón rítmico, 4 de las 13 referencias con dos o más patrones rítmicos y 1 de las 2 referencias con adaptación rítmica a estructura textual heteroestrófica. De las referencias con dos bloques melódicos, son de este tipo las estrofas de 9 de las 11 referencias con un único patrón rítmico por bloque melódico, así como los estribillos de otras 9 de ellas, el estribillo y parcialmente la estrofa –en relación con uno de los dos patrones que la integran– de 1 de las 6 referencias con dos o más patrones rítmicos solo en uno de los dos bloques melódicos, y las estrofas y el estribillo de 1 de las 11 referencias con dos o más patrones rítmicos en ambos bloques melódicos.
2. **Melodías de estilo silábico ornamentado (S.o.):** se trata de melodías en las que los patrones rítmicos se presentan sin desarrollos rítmicos de tipo estructural pero con determinados ornamentos puntuales de tipo neumático atribuibles a los estilos de canto de los informantes. Dentro de las referencias con un único bloque melódico, son de este tipo 3 de las 22 referencias con único patrón rítmico y 3 de las 13 referencias con dos o más patrones rítmicos. De las referencias con dos bloques melódicos, son de este tipo las estrofas de 2 de las 11 referencias con un único patrón rítmico por bloque melódico, así como los estribillos de otras 2 de ellas, y la estrofa de 1 de las 11 referencias con dos o más patrones rítmicos en ambos bloques melódicos.
3. **Melodías de estilo neumático:** se trata de melodías que presentan desarrollos rítmicos de tipo neumático sobre determinadas sílabas de los patrones rítmicos. Bajo esta categoría se engloban desde melodías en las que dichos desarrollos de tipo neumático aparecen frecuentemente hasta melodías eminentemente silábicas con un único desarrollo rítmico de tipo neumático puntual. Dentro de las referencias con un único bloque melódico, son de este tipo 1 de las 3 referencias de ritmo libre –*C.C.Ll. Moraleja Coca*–, 7 de las 22 referencias con único patrón rítmico, 3 de las 13 referencias con dos o más patrones rítmicos y 1 de las 2 referencias con adaptación rítmica a estructura textual heteroestrófica. De las referencias con dos bloques melódicos, son de este tipo las estrofas de 5 de las 6 referencias con dos o más patrones rítmicos solo en uno de los dos bloques melódicos y parcialmente la estrofa de otra –en relación con uno de los dos patrones que la integran–, así como el estribillo de 5 de ellas y, finalmente, las estrofas de 7 de las 11 referencias con dos o más patrones rítmicos en ambos bloques melódicos, así como los estribillos de otras 7 de ellas.
4. **Melodías de estilo silábico con trazados melismáticos puntuales (S.m.):** se trata de melodías de estilo silábico que incorporan trazados melismáticos puntuales sobre determinadas sílabas. Encontramos este estilo únicamente en la referencia de tipo himno de dos bloques melódicos *O.C.E. Fuentepelayo*.
5. **Melodías de estilo neumático con trazados melismáticos puntuales (N.m.):** se trata de melodías de estilo neumático que incorporan trazados melismáticos puntuales sobre determinadas sílabas. Dentro de las referencias con un único bloque melódico, son de este tipo 1 de las 3 referencias de ritmo libre –*C.V.P. Aldeanueva*– y 3 de las 13 referencias con dos o más patrones rítmicos. De las referencias con dos bloques melódicos, son de este tipo la estrofa y el estribillo de 1 de las 11 referencias con dos o más patrones rítmicos en ambos bloques melódicos, así como el estribillo de otra de ellas.
6. **Melodías de estilo melismático (M.):** se trata de melodías en las que el trazado es eminentemente melismático. Encontramos este estilo únicamente en la referencia *V.S.R. Mozoncillo*, de ritmo libre y un único bloque melódico.

A modo de síntesis, en la siguiente tabla se recogen los patrones rítmicos que integran cada una de las referencias consideradas, así como el grado de regularidad rítmica y el estilo melódico de las mismas.

Á.	Referencia	Nº de patrones y distribución en incisos	Patrones rítmicos			Regularidad rítmica	Estilo melódico	
1. CON UN ÚNICO BLOQUE MELÓDICO								
1.a. Con ritmo libre								
A								
8	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	0 (1,2,3,4,5)	-			-	N.	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	0 (1,2,3,4,5)	-			-	N.m.	
9	<i>V.S.R. Mozoncillo</i>	0 (1,2,3,4,5,6,7)	-			-	M.	
1.b. Con un único patrón rítmico								
A								
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	1 (1,2,3,4)	6	B_B	1	cte.	S.o.	
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	1 (1,2,3,4)	6	B_B	1	cte.	S.e.	
1	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	1 (1,2,3,4)	6	B_B	1	cte.	S.e.	
3	<i>A.V.P. Ayllón</i>	1 (1,2,3,4)	6	B_B	1	cte.	S.e.	
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	1 (1,2,3,4)	6	B_B	1	cte.	S.e.	
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	1 (1,2...)	6	B_B	1b	cte.	S.e.	
7	<i>A.C.B. Moraleja Cuéllar</i>	1 (1,2,3,4...)	8	B_B	5	todos: +1 (3/4) (→2+2+3/4)	N.	
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	1 (1,2,3,4)	8	B_B	2	pares: +1 (3/4)	S.e.	
3	<i>V.R. Mazagatos</i>	1 (1,2,3,4)	6	T_B	1	cte.	S.e.	
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz</i>	1 (1,2,3,4)	6	T_B	1	cte.	S.e.	
6	<i>O.V.R. San Miguel</i>	1 (1,2,3,4)	6	T_B	2	cte.	S.o.	
6	<i>O.V.R. (2) San Miguel</i>	1 (1,2,3,4)	6	T_B	2b	todos: +1 (4/4) (→3+4/4)	S.e.	
7	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	1 (1,2,3,4,5,6)	6 (7)	T_B	3	todos: +1 (4/4) (→3+4/4)	S.e.	
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	1 (1,2,3,4)	8	T_B	1	pares: +1 (4/4)	N.	
5	<i>V.S.P. Sepúlveda</i>	1 (1,2,3,4)	8	T_B	1	cte.	N.	
5	<i>V.S.P.(2) Sepúlveda</i>	1 (1,2,3,4,5,6)	8	T_B	1	1,2,4,6: +1 (4/4)	N.	
9	<i>A.S.R. Paradinas</i>	1 (1,2,3,4,5,6)	8	T_B	1c	2: +1 (4/4)	N. ⁷⁴	
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	1 (1,2,3,4)	8	T_B	1h	cte.	S.e.	
7	<i>D.A.S. Gomezerracín</i>	1 (1,2,3,4)	8	T_B	2b	todos: -1 (2/4) (→3+2/4)	S.e.	
9	<i>A.V.S.C. Etreros</i>	1 (1,2,3,4)	6	B_T	1	todos: +1 (9/8) (→6+9/8)	N.	
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	1 (1,2,3,4,5)	8	B_T	2'	cte.	S.o.	
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	1 (1,2,3,4)	8	U_T	1	cte.	N.	
1.c. Con dos o más patrones rítmicos								
1.c.i. Con el mismo tipo de estructura rítmica								
A								
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	2	1 2,3,4	8	B_B	2b 2	pares: +1 (3/4)	N.
7	<i>D.A.S. Fresneda</i>	2	1,3,4 2	8	B_B	2 3	2,3,4: +1 (1/4)	N.
7	<i>V.C.S.J.(2) Navalmanzano</i>	2	1,5 2,3,4,6,7,8	8	B_B	4 4'	todos: +1 (3/4) (→2+2+3/4)	N.
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	3	1 2,3 4	8	B_B	3f 3e 3g	cte.	S.o.

⁷⁴ Prácticamente silábico a excepción de un trazado neumático en la tercera sílaba de los incisos melódicos cuarto y sexto.

9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	3	1,2	8	B_B	2c	cte.	N.m.					
			3			3g							
			4			3c'							
8	<i>H.V.P.(2) Aldeanueva</i>	2	1,2,4,6	10	B_B	1	cte.	S.e.					
			3,5			1c							
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	2	1,3	8	T_B	1	impares: +1 (4/4)	S.e.					
			2,4			1b							
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	2	1,3	8	T_B	1	impares: +2 (5/4)	S.o.					
			2,4			1b							
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i>	2	1,2,3,4,5	8	T_B	1c	cte.	N.m.					
			6			1c'							
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	4	1	8	T_B	1c	3,5,7: +1 (4/4)	S.o.					
			2,3			2c							
			4-5			1c'''							
			6-7			1c''							
5	<i>O.V.M.M. Grajera</i>	2	1,2	8	B_T	1b	1: -1 (3/8)	S.e.					
			3,4			2'							
1.c.ii. Con distintos tipos de estructuras rítmicas													
A													
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	3	1,2	8	T_B	1e	1,2,3: +1 (4/4)	N.m.					
			3			1g							
			4		B_B	(T_B)1f	4: +2 (4/4)						
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	2	1,2,3,4 / 1,2,3	8	B_{TB}	1	1,2,3(,4): +1/8 (6/8) (→5+6/8)	S.e.					
			5 / 4		B_T	2'	4(5): +2 (4/4)						
1.d. Con adaptación rítmica a estructura textual heteroestrófica													
1.d.i. Con un mismo tipo de estructura rítmica													
A													
3	<i>V.N. Santa María</i>	8	4	2	8	B_T	2c'	cte.	N.				
							3,4			2c			
		6	2	1,2	6	B_T	1'						
				3,4			1						
1.d.ii. Con distintos tipos de estructura rítmica													
A													
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	6	3	2	6	T_B	1b	cte.	S.e.				
							4			1			
		8	1 (1,2,3...)	8	B_B	1							
2. CON DOS BLOQUES MELÓDICOS													
2.a. Con un único patrón rítmico por bloque melódico													
2.a.i. Con el mismo tipo de estructura rítmica entre todos los patrones rítmicos													
A													
B													
7	<i>V.H. Gomezserracín</i>	1 (1,2,3,4)	8	T_B	2	cte.	S.e.	1 (1,2,3,4)	6	T_B	4	cte.	S.e.
1	<i>S.C.C. Cedillo</i>	1 (1,2,3,4,5,6)	8	B_T	2	cte.	S.o.	1 (1,2,3,4,5,6)	6	B_T	2	cte.	S.e.
1	<i>P.E. Cilleruelo</i>	1 (1,2,3,4,5,6)	8	B_T	2	cte.	S.o.	1 (1,2,3,4,5,6)	6	B_T	2	cte.	S.e.
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i>	1 (1,2,3,4,5,6)	8	B_T	2	cte.	S.e.	1 (1,2,3,4,5,6)	6	B_T	2	cte.	S.e.

1	S.C.C.(2) Campo	1 (1,2,3,4,5,6)	8	B _T	2	cte.	S.e.	1 (1,2,3,4,5,6)	6	B _T	2	cte.	S.e.	
5	S.V.R. Sotillo	1 (1,2,3,4,5,6)	8	B _T	2	cte.	S.e.	1 (1,2,3,4,5,6)	6	B _T	2	cte.	S.e.	
4	S.C.C. Riahuelas	1 (1,2,3,4,5)	8	B _T	2	cte.	S.e.	1 (1,2,3,4)	6	B _T	2	cte.	S.e.	
4	A.T.P.(5) Castiltierra	1 (1,2,3,4,5,6)	8	B _T	2	cte.	S.e.	1 (1,2,3,4)	6	B _T	2	cte.	S.o.	
9	A.T.P.(6) Valseca	1 (1,2,3,4)	8	B _T	2	cte.	S.e.	1 (1,2,3,4)	6	B _T	2	cte.	S.o.	
9	O.V.S.B. Turégano	1 (1,2,3,4)	8	B _T	2b	cte.	S.e.	1 (1,2,3,4)	6	B _T	2b	cte.	S.e.	
2.a.ii. Con un tipo distinto de estructura rítmica para cada uno de los bloques melódicos														
A							B							
7	G.S.C. Fuentes	1 (1,2,3,4)	8	B _T	1	cte.	S.e.	1 (1,2,3,4)	6	B _B	1	cte.	S.e.	
2.b. Con dos o más patrones rítmicos solo en uno de los dos bloques melódicos														
2.b.i. Con el mismo tipo de estructura rítmica en todos los patrones rítmicos														
A							B							
7	D.A.S. (2) Chañe	2	1,3,4 2	8	B _B	2 3	2,3,4: +1 (1/4)	N.	1 (1,2,3,4)	6	B _B	1	cte.	N.
7	D.A.S. Chañe	2	1,3,4 2	8	B _B	2 3	2,3,4: +1 (1/4)	N.	1 (1,2,3,4,5,6)	6	B _B	1	4,6: +1 (3/4)	N.
5	V.S.A. Villafranca	2	1,3,5,7,8 2,4,6	8	T _B	1c 1c''''	cte.	N.	1 (1,2,3,4)	8	T _B	1d	cte.	N.
2.b.ii. Con un tipo distinto de estructura rítmica para cada uno de los bloques melódicos														
A							B							
9	S.C.A. Vegas	2	1,2,3,5 4	8	T _B	1d 1c	2,4,5: +1 (4/4)	N.	1 (1,2,3,4)	5	B _B	1	cte.	N.
9	D.A.D.A. Monterrubio	2	1,3,4 2	8	T _B	1h 1h'	2,3,4: +1 (1/4)	N.	1 (1,2,3,4,5,6)	6	B _B	1	4,6: +1 (3/4)	N.
2.b.iii. Con distintos tipos de estructura rítmica dentro de un mismo bloque melódico														
A							B							
9	O.V.V.(2) Espirido	2	1,2,3,5 4,6	8	T _B B _B	1h (T _B)1i	cte. →4/4	S.e. N.	1 (1,2,3,4)	8	T _B	1d	4: +1 (4/4)	S.e.
2.c. Con dos o más patrones rítmicos en ambos bloques melódicos														
2.c.i. Con el mismo tipo de estructura rítmica en todos los patrones rítmicos														
A							B							
9	O.C.E. Fuentepelayo	3	1,5 2,3,6,7 4,8	8	B _B	1 3g' 3g''	cte.	S.m.	2	1,3 2,4	8	B _B	1 3g''	cte. S.m.
7	G.N.N.S.S. Lastras	4	1 2 3,5,7 4,6,8	8	B _B	3c 3h 3' 3i	cte.	N.	4	1 2 3 4	8	B _B	3d 3h' 3' 3i	cte. N.
9	G.S.M.C. Caballar	6	1,3 2 4 5,6 7 8	8	B _B	4b 3'' 3b' 3j 2c 4''	2: +1 (3/4)	N.	4	1 2 3 4	8	B _B	3j 3j' 2c 4''	cte. N. ⁷⁵

⁷⁵ Prácticamente silábico a excepción de un trazado neumático en la última sílaba del segundo inciso melódico.

8	<i>H.P. Aldeanueva</i>	2	1,3,5,7	7	B_B	1	todos: +1 (4/4) (→2+2+2+ 2+2+2+3/4)	S.o.	4	1	7	B_B	1	2,5: +1 (3/4)	N.
			2,4,6,8	10		1c				2	10		1b		
										3	7		1b		
										4,5	10		1		
9	<i>V.S.C.P. Riofrío</i>	2	1,5	8	T_B	3	cte.	N.	2	1,3	8	T_B	3	cte.	N.
			2,3,4,6,7,8			3b				2,4		3b			
9	<i>G.V.N.S.S. Lastras</i>	2	1,7	8	T_B	1c'''	todos: +1 (4/4)	S.e.	2	1,3	8	T_B	1c'''	todos: +1 (4/4)	S.e.
			2,3,4,5,6,8			1c				2,4		1c			
4	<i>P.A.V. Riaza⁷⁶</i>	2	1,2,4	8	B_{TB}	1	cte.	N.	3	1,4	5	B_{TB}	1	-	N.m.
						1'				2			1'		
			3			1'				3			1		
2.c.ii. Con distintos tipos de estructuras rítmicas dentro de un mismo bloque melódico, pero los mismos patrones rítmicos entre bloques melódicos															
			A						B						
5	<i>H.V.P. Cantalejo</i>	3	1,2	8	T_B	1e	1,2,4: +1 (4/4)	N.m.	3	1,2	8	T_B	1e	1,2: +1 (4/4)	N.m.
			3,4			1g				3		1g			
			5			$(T_B)_{1f}$				5: +1 (3/4)		4	B_B		
2.c.iii. Con distintos tipos de estructuras rítmicas dentro de un mismo bloque melódico y entre bloques melódicos															
			A						B						
9	<i>C.S.C.S.M.(2) Villoslada</i>	2	1,3	8	B_B	3b	cte.	N.	3	1	7 (8)	B_{TB}	2	-	N.
			2,4			3				2	8	$U_T B_{TB}$	1		
										3	6 (7)	U_T	1		
4	<i>Q.A.R. Riaza</i>	2	1,3	8	B_T	1	cte.	N.	3	1,2	5	T_T	1	-	N.
			2,4,5			1				3	7	T_{TBB}	1		
										4	5	T_T	1		
4	<i>H.V.R.(2) San Miguel</i>	2	1,2,3,4,5,6,9	5	T_B	1	4: -1,5 (3/8) 8: -1 (2/4)	N.	3	1,2,3,4,5, 6,9,10	5	T_B	1	9: -1 (2/4)	N.
			7-8	10	T_B T_{TBB} T_B	1				7-8	10	T_B T_{TBB} T_B	1		

⁷⁶ Téngase en cuenta que la referencia P.A.V. Riaza –procedente del *Cancionero castellano* de Agapito Marazuela (Marazuela, 1964)– presenta ciertos defectos formales que suscitan dudas respecto a su proceso de documentación, como se verá más adelante.

18. El contenido textual de las referencias

En este capítulo estudiaremos de manera comparativa el contenido textual de las diferentes referencias documentadas, prestando especial atención a cómo dicho contenido refleja diferentes aspectos relativos a los contextos socioculturales de cada una de las referencias. Para ello, comenzaremos ocupándonos del contenido textual de las referencias articuladas en coplas y estructuras métricas similares. Posteriormente, nos ocuparemos del contenido textual de las referencias de tipo himno que, como se señaló en su momento, presentan estructuras métricas diferenciadas.

18.1. El contenido textual de las coplas

En este epígrafe estudiaremos el contenido textual de todas aquellas referencias cuyo texto se articula en forma de coplas o estructuras métricas similares. Como veremos, además de determinadas coplas de contenido independiente, encontraremos una serie de *fórmulas* de contenido textual que se repiten entre diferentes referencias. En algunos casos, estas fórmulas se reproducen de manera exacta, pero en la mayoría de las ocasiones presentan diferencias en un mayor o menor grado.

Con el objetivo de ilustrar el análisis comparativo de las semejanzas y diferencias entre las diferentes variantes dentro de una misma fórmula, se presentarán tablas en las que los versos de cada una de ellas han sido dispuestos en paralelo con respecto a los correspondientes versos de las otras coplas. Además, en la columna de la derecha de cada tabla, se recogen los patrones rítmicos correspondientes a cada una de las coplas, con el objetivo de ilustrar en qué medida dichos patrones son compartidos por las diferentes coplas.

Articularemos la exposición en bloques, acordes a los diferentes tipos de estructuras métricas documentadas, tratando así de manera sucesiva los contenidos textuales de las coplas pentasilábicas, las coplas hexasilábicas, las coplas octosilábicas y, finalmente, otras estructuras métricas.

Coplas pentasilábicas [5- 5a 5- 5a]

En el conjunto de textos estudiados solo presentan métrica de coplas pentasilábicas [5- 5a 5- 5a] los estribillos de dos referencias de estructura compuesta, en los que se identifica una única fórmula de contenido «5-Cristo bendito».

«5-Cristo bendito» es, por tanto, la fórmula única para coplas pentasilábicas, que se presenta exclusivamente en el estribillo de A.C.C. *Santiuste*, de la C.V.T. de Coca, referencia textual carente de melodía, y en el estribillo de S.C.A. *Vegas*, de la C.C.T. de Segovia, cuyo trazado melódico se basa en el empleo de patrones de rítmica ternaria y subdivisión binaria.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	S.C.A. <i>Vegas</i> [B] (1)	Cristo bendito	Rey de los reyes	a,b,c,d: 8-T _B -1d d: 8-T _B -1c
9	S.C.A. <i>Vegas</i> [B] (2)	Cristo bendito	Rey soberano	
8	A.C.C. <i>Santiuste</i> [B]	Cristo bendito	Rey soberano	-

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>S.C.A. Vegas</i> [B] (1)	Danos el agua	Si nos conviene	a,b,c,d: 8-T _B -1d d: 8-T _B -1c
9	<i>S.C.A. Vegas</i> [B] (2)	Danos el agua	Sereno y claro	
8	<i>A.C.C. Santiuste</i> [B]	Danos el agua	Levanta tu mano	-

La uniformidad de estas coplas es elevada, manteniéndose inalterables los versos primero y tercero. En el verso primero, el término «Cristo» refiere a las imágenes locales, a saber, el Santo Cristo del Amor en Vegas de Matute y el Cristo de la Capilla en Santiuste de San Juan Bautista. En el verso tercero, «danos el agua» es una expresión que se presentará frecuentemente en otras fórmulas de contenido habituales en estas zonas de la provincia como, por ejemplo, «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera». En el verso segundo destaca el protagonismo del concepto de «Rey». En el último verso de cada copla se condensan contenidos más específicos. Así, la copla de *A.C.C. Santiuste* subraya el hecho de que la sequía sea identificada como un «castigo divino» en la lógica de la narrativa cristiana del pecado y el perdón. En el caso de la primera copla de *S.C.A. Vegas*, el último verso subraya el papel de Dios como juez que en último término ha de decidir lo que conviene a los hombres. Por último, la otra copla de *S.C.A. Vegas* meramente contiene adjetivos para el término «agua», si bien en ellos se manifiesta un vulgarismo de cambio de género del agua que se encuentra presente de manera uniforme en el conjunto de los textos analizados.

Coplas hexasilábicas [6- 6a 6- 6a]

Como se señaló en su momento, las coplas hexasilábicas [6- 6a 6- 6a] constituyen el segundo tipo de estructura métrica más frecuente en el conjunto de textos documentados. Entre dichas coplas hexasilábicas se identifican las fórmulas de contenido: «6-Agua te pedimos», «6-Agua, Virgen pura», «6-Al rigor del hambre», «6-Extiende tu manto», «6-Las necesidades», «6-Los niños y niñas», «6-Vamos al Henar» y «6-Venid labradores», aparte de una serie de coplas independientes.

«6-Agua te pedimos» es, con diferencia, la fórmula más repetida entre las coplas hexasilábicas. Además, en todos aquellos bloques estructurales en los que aparece, lo hace como copla única. Encontramos la fórmula en tres referencias de estructura estrófica simple, así como en el estribillo de diez referencias de estructura compuesta, presentando dos de ellas la variante métrica [6- 6a 6- 6a 6- 6a]. Por otra parte, la fórmula se presenta en siete referencias de la C.V.T. de Maderuelo, en tres de la C.V.T. de Fresno de Cantespino, en una de la C.V.T. de Sepúlveda, en una de la C.V.T. de Cuéllar y en una de la C.C.T. de Segovia. Finalmente, en ocho de las trece apariciones de la fórmula, esta es cantada empleando el patrón rítmico constante 6-B_T-2 mientras que, en otras cuatro, se emplea constantemente el patrón rítmico 6-B_B-1. La aparición restante corresponde a una referencia textual carente de melodía.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
1	<i>S.C.C. Cedillo</i> [B]	Agua te pedimos	Jesús adorable	6-B _T -2
1	<i>P.E. Cilleruelo</i> [B]	Agua te pedimos	Jesús venerable	
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i> [B]	Agua te pedimos	Padre venerable	
1	<i>S.C.C.(2) Campo</i> [B]	Agua te pedimos	Jesús adorable	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [B]	Agua te pedimos	Jesús adorable	
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i> [B]	Agua te pedimos	Jesús adorable	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [B]	Agua te pedimos	Virgen adorable	
9	<i>A.T.P.(6) Valseca</i> [B]	Agua te pedimos	Agua nos concedes	
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	Agua te pedimos	Virgen venerable	6-B _B -1
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	Agua te pedimos	Jesús adorable	
1	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	Agua te pedimos	Virgen adorable	
7	<i>G.S.C. Fuentes</i> [B]	Agua te pedimos	Jesús adorable	
4	<i>A.T.P.(4) Riahuelas</i> [B]	Agua te pedimos	Jesús adorable	-

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
1	<i>S.C.C. Cedillo</i> [B]	Para que los frutos	Lleguen a <i>granarsen</i>	6-B _T -2
1	<i>P.E. Cilleruelo</i> [B]	Para que los frutos	Lleguen a <i>granarsen</i>	
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i> [B]	Para que los trigos	Lleguen a <i>granarsen</i>	
1	<i>S.C.C.(2) Campo</i> [B]	También te pedimos	Buenos temporales	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [B]	Para que los campos	Lleguen a criarse	
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i> [B]	Para que los trigos	Lleguen a granarse	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [B]	Para que los frutos	Lleguen a granarse	
9	<i>A.T.P.(6) Valseca</i> [B]	Hermoso Jesús	Cuánto amor nos tienes	
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	<i>Pa</i> que nuestros trigos	Lleguen a granarse	
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	Para que los trigos	Lleguen a granarse	
1	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	Para que los trigos	Lleguen a granarse	
7	<i>G.S.C. Fuentes</i> [B]	Para que los frutos	Lleguen a granarse	
4	<i>A.T.P.(4) Riahuelas</i> [B]	Para que los frutos	Lleguen a granarse	-

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		e	f	
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i> [B]	También te pedimos	Buenos temporales	6-B _T -2
1	<i>S.C.C.(2) Campo</i> [B]	Para que los frutos	Lleguen a granarse	

Como puede notarse, entre todas las apariciones de la fórmula, existe una uniformidad absoluta en el primer verso.

En el segundo verso, aparte de la oscilación entre «adorable» y «venerable», se aprecia una más interesante diversidad relativa a la imagen a la que va dirigida la petición de lluvias, empleando el término «Jesús» en ocho ocasiones, el término «Virgen» en otras tres y el término «Padre» en una de ellas. Significativamente, el término «Padre» aparece en la localidad de Cedillo de la Torre, donde el canto aparece dirigido a la imagen local denominada «Padre Eterno». Así mismo, el empleo del término «Virgen» resulta significativo en localidades como Sotillo, donde el canto va dirigido a la imagen de la Virgen del Río, Maderuelo, donde el canto se dirige a la imagen de la Virgen de Castroboda, o Fuentemizarra, donde el canto aparece dirigido a la imagen de la Virgen del Egido. El término «Jesús», por su parte, aparece en diversas localidades en las que el canto va dirigido a imágenes tales como el Santo Cristo del Crucero de Cedillo de la Torre o de Campo de San Pedro, el Santo Cristo el Corporario de la ermita del Corporario en Castiltierra/Riahuelas, el Santo Cristo de la Salud de Valdevarnés o el Santo Cristo de la Agonía de Fuentes de Cuéllar. El hecho de que el término «Jesús» aparezca en *P.E. Cilleruelo* en lugar del término «Padre» que aparece en *P.E.(2) Cilleruelo* en alusión a la imagen del Padre Eterno cabe ser interpretado como una transformación derivada de la presencia de la imagen del Santo Cristo del Crucero de Cedillo, dado que *P.E. Cilleruelo* fue referido por la misma informante que *S.C.C. Cedillo* en la localidad de Cedillo de la Torre. El hecho de que ambas figuras sean imágenes de Cristo crucificado contribuye a la naturalidad del cambio de «Padre» por «Jesús». Por último, en la localidad de Valseca encontramos un verso completamente diferente al resto, siendo dicha referencia sin duda la más periférica con respecto al ámbito de difusión de esta fórmula. Esta independencia de contenidos se mantiene en los versos tercero y cuarto.

En el verso tercero de las coplas hexasílabas y en los versos tercero y quinto de las fórmulas de seis versos hexasílabos encontramos también cierta diversidad entre seis referencias al término «frutos», cinco al término «trigos» y una a «campos», sin carácter especialmente significativo. Por otra parte, en el verso cuarto de las coplas hexasílabas y en los versos cuarto y sexto de las fórmulas de seis versos hexasílabos aparece preferentemente el término «granarse» en once ocasiones, frente a una sola en que figura «criarse», en la misma referencia en la que aparecía el término «campo» en el tercer verso. En las referencias *S.C.C. Cedillo*, *P.E. Cilleruelo* y *P.E.(2) Cilleruelo*, informadas por dos hermanas entrevistadas en las localidades de Cilleruelo de San Mamés y Cedillo de la Torre, aparece el vulgarismo *granarsen* en lugar de «granarse». Por último, en las dos referencias que presentan métricas de seis versos se añade, aunque en diferente posición, los versos «también te pedimos-buenos temporales».

«6-Agua, Virgen pura» es una fórmula que aparece exclusivamente en tres referencias de estructura estrófica simple registradas en la C.V.T. de Ayllón. En cada una de ellas la fórmula aparece cantada con un patrón rítmico o conjunto de patrones rítmicos diferentes, si bien entre las dos primeras referencias se trata de variantes rítmicas muy próximas entre sí.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
3	<i>A.V.P. Ayllón (1)</i>	Los ríos se secan	Las fuentes no nacen	6-B _B -1
3	<i>A.V.P. Ayllón (2)</i>	Agua, Virgen pura	Agua, Virgen Madre	
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	Agua, Virgen pura	Agua, Virgen bella	6-B _B -1b
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	Agua, Virgen pura	Agua, inmenso mar	a,b,c: 6-T _B -1b d: 6-T _B -1

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
3	<i>A.V.P. Ayllón (1)</i>	Agua, Virgen pura	Agua, Virgen Madre	6-B _B -1
3	<i>A.V.P. Ayllón (2)</i>	Riéganos los campos	Que hay necesidades	
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	6-B _B -1b
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	Si nuestros clamores	Lo pueden lograr	a,b,c: 6-T _B -1b d: 6-T _B -1

Como puede notarse, entre las distintas apariciones de la fórmula se presentan diferencias notables. Esta diversidad correlaciona de manera directa con la variedad de patrones rítmicos referida anteriormente. A diferencia de la fórmula anterior, en este caso, en todos los casos la petición va dirigida a la Virgen.

«6-Al rigor del hambre» es una fórmula que encontramos en dos referencias de estructura estrófica simple, una de ellas heteroestrófica, relativas a la C.V.T. de Ayllón, así como en el estribillo de dos referencias de estructura compuesta documentadas en la localidad de Chañe en la C.V.T. de Cuéllar. En cada uno de los casos la fórmula aparece cantada con un patrón rítmico o conjunto de patrones rítmicos diferentes, a excepción de las dos referencias de Chañe en las que aparece un mismo patrón único.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>D.A.S. Chañe [B] (1)</i>	Si no nos dais agua	Soberana Madre	6-B _B -1
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [B] (2)</i>	Si no nos dais agua	Soberana Madre	
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz</i>	Pobres de nosotros	Cuando el pan nos falte	6-T _B -1
3	<i>V.N. Santa María</i>	Porque si no llueve	Soberana Madre	a,b: 6-B _T -1' c,d: 6-B _T -1

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>D.A.S. Chañe [B] (1)</i>	Moriremos todos	Al rigor del hambre	6-B _B -1
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [B] (2)</i>	Moriremos todos	Al rigor del hambre	
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz</i>	Moriremos todos	Al rigor del hambre	6-T _B -1
3	<i>V.N. Santa María</i>	Moriremos todos	Al rigor del hambre	a,b: 6-B _T -1' c,d: 6-B _T -1

Los versos tercero y cuarto de esta fórmula se reproducen de manera inalterable en las cuatro referencias. En tres de ellas, ocurre lo mismo con el segundo verso. Finalmente, se aprecia una mayor diversidad en el verso primero. Por otra parte, en tres de las referencias la copla aparece dirigida a la «Soberana Madre», alusión coherente con las imágenes de la Virgen de Natividad y la Virgen de los Remedios a las que en las localidades de Santa María de Riaza y Chañe respectivamente aparecen dirigidos los cantos.

«6-*Extiende tu manto*» es una fórmula que aparece exclusivamente en una de las referencias de estructura estrófica simple, de la C.V.T. de Sepúlveda, y actuando como estribillo en una de las referencias con estructura compuesta, en la C.C.T. de Segovia. En cada caso, se emplea un patrón rítmico único diferente.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	Virgen de la Peña	Extiende tu manto	6-B _B -1
9	<i>O.V.S.B. Turégano [B]</i>	Y nos acogemos	Bajo vuestro manto	6-B _T -2b

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	Y dile a tu hijo	Que riegue los campos	6-B _B -1
9	<i>O.V.S.B. Turégano [B]</i>	Oh, Virgen del Burgo	Regad nuestros campos	6-B _T -2b

Ninguno de los versos de esta fórmula se reproduce de manera íntegra entre las dos apariciones de la misma. Sin embargo, entre ambas pueden notarse paralelismos importantes como el hecho de que las palabras del final de los versos pares sean las mismas en los dos casos, o que en ambas formulaciones aparezca de manera explícita el nombre de la imagen local a la que va dirigido el canto, a saber, la «Virgen de la Peña» en el caso de Sepúlveda y la «Virgen del Burgo» en el caso de Turégano. En la copla de *V.P. Sepúlveda* resulta interesante la explicitación de la narrativa cristiana según la cual es Dios quien concede en cualquier caso el agua, a pesar de que se le dirijan las peticiones por medio de una imagen propia del culto popular como es el caso de la Virgen de la Peña en Sepúlveda.

«6-*Las necesidades*» es una fórmula que puede reconocerse en tres referencias de estructura estrófica simple, una de ellas concerniente a la C.V.T. de Ayllón y las otras dos a la localidad de San Miguel de Bernuy en la C.V.T. de Fuentidueña. Para su canto se emplea un único patrón rítmico diferente en cada caso, si bien todos ellos son ternarios de subdivisión binaria.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
3	<i>V.R. Mazagatos</i>	Virgen del Rosario	Soberana Madre	6-T _B -1
6	<i>O.V.R. San Miguel</i>	Oh, Virgen del Río	Madre de piedades	6-T _B -2
6	<i>O.V.R.(2) San Miguel</i>	Oh, Virgen del Río	Madre de piedades	6-T _B -2b

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
3	<i>V.R. Mazagatos</i>	Riéganos la tierra	Que hay necesidades	6-T _B -1
6	<i>O.V.R. San Miguel</i>	Socorre, Señora	Las necesidades	6-T _B -2
6	<i>O.V.R.(2) San Miguel</i>	Socorre, Señora	Las necesidades	6-T _B -2b

Las apariciones de la fórmula en las dos referencias de San Miguel de Bernuy son idénticas, pese a la diferencia de 37 años entre una y otra documentación del canto de petición de lluvias a la Virgen del Río. Por otra parte, en los tres casos, la imagen a la que va dirigida la petición –la Virgen del Rosario en el caso de Mazagatos y la Virgen del Río en el caso de San Miguel de Bernuy– aparece mencionada de manera explícita en el primer verso. También encontramos otro punto en común entre ellas en la inclusión del término «Madre» en el segundo verso, así como en el uso del imperativo en los verbos del tercer verso, o el empleo del término «necesidades» al final del cuarto. Nótese la aparición de la expresión «Soberana Madre» en *V.R. Mazagatos*, que apareció anteriormente también en el segundo verso de la fórmula «6-*Al rigor del hambre*» en sus formulaciones de *V.N. Santa María* –también de la C.V.T. de Ayllón–, *D.A.S. Chañe* y *D.A.S.(2) Chañe*.

«6-*Los niños y niñas*» es una fórmula que exclusivamente aparece en las dos referencias –de estructura estrófica simple– relativas al canto a la Virgen del Río de San Miguel de Bernuy, en la C.V.T. de Fuentidueña, recientemente referido. Nuevamente, se emplea un único patrón rítmico diferente en cada caso, si bien son variantes próximas el uno del otro.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
6	<i>O.V.R. San Miguel</i>	Si por nuestras culpas	El agua no viene	6-T _B -2
6	<i>O.V.R.(2) San Miguel</i>	Si por nuestra culpa	El agua no viene	6-T _B -2b

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
6	<i>O.V.R. San Miguel</i>	Los niños y niñas	A pedirlo vienen	6-T _B -2
6	<i>O.V.R.(2) San Miguel</i>	Los niños y niñas	A pedirlo vienen	6-T _B -2b

A excepción de una ligera diferencia de número en el primer verso, ambas formulaciones son idénticas. Puede notarse en el cuarto verso, en la palabra «pedirlo», el vulgarismo de cambio de género del agua que se reproduce de manera constante en el conjunto de los textos estudiados.

«**6-Vamos al Henar**» es una fórmula que aparece exclusivamente en el estribillo de la referencia de estructura compuesta *V.H. Gomezserracín* y en la referencia de estructura textual simple *V.H.(2) Moraleja Cuéllar*, ambas documentadas en la C.V.T. de Cuéllar. En el caso de *V.H. Gomezserracín* la copla se articula en torno a un único patrón de rítmica ternaria de subdivisión binaria 8-T_B-4 y en el caso de *V.H.(2) Moraleja Cuéllar* la referencia es exclusivamente textual, carente de melodía. La segunda copla de *V.H.(2) Moraleja Cuéllar* ha sido incluida en la siguiente tabla por su estrecha vinculación con la primera copla.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>V.H. Gomezserracín [B]</i>	Vamos al Henar	A la Fuente el Cirio	8-T _B -4
7	<i>V.H.(2) Moraleja Cuéllar (1)</i>	Vamos al Henar	A la Fuente el Cirio	-
7	<i>V.H.(2) Moraleja Cuéllar (2)</i>	Con un calderillo	Con una caldera	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>V.H. Gomezserracín [B]</i>	A beber el agua	Con el calderillo	8-T _B -4
7	<i>V.H.(2) Moraleja Cuéllar (1)</i>	A beber el agua	Con un calderillo	-
7	<i>V.H.(2) Moraleja Cuéllar (2)</i>	Que viva el Henar	La fuente está llena	

Como puede observarse, el contenido de estas coplas no es de temática propiciatoria, sino que alude a elementos de la tradición de la romería del Henar, tales como la fuente del Cirio y el calderillo metálico con el que se bebía su agua, de atribuciones curativas. El último verso de la segunda copla de *V.H.(2) Moraleja Cuéllar* celebra que «la fuente está llena». Esta expresión sin duda remite a un tiempo pasado de esplendor de la romería, dado que actualmente la fuente está seca.

«**6-Venid labradores**» es una fórmula que aparece exclusivamente en los estribillos de las dos referencias –de estructura compuesta– relativas al canto a la Virgen de los Remedios de Chañe, en la C.V.T. de Cuéllar, en ambos casos con el mismo patrón rítmico constante 6-B_B-1.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>D.A.S. Chañe [B] (1)</i>	Venid labradores	Al templo a adorar	6-B _B -1
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [B] (2)</i>	Venid labradores	Venid a adorar	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>D.A.S. Chañe [B] (1)</i>	A esta nuestra Madre	Que es toda bondad	6-B _B -1
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [B] (2)</i>	A esta Madre nuestra	Que es todo bondad	

Como puede observarse, existen ciertas diferencias entre ambas formulaciones, registradas con 35 años de separación.

Otras coplas hexasilábicas: además de las fórmulas anteriores, entre las coplas hexasilábicas documentadas encontramos otros textos que aparecen exclusivamente en referencias particulares. Así, en las C.V.T. de Ayllón, Sepúlveda, Cuéllar y Segovia encontramos otras cinco coplas independientes cantadas con el recurrente patrón de rítmica binaria de subdivisión binaria $6-B_B-1$ y su variante $6-B_B-1b$ presente exclusivamente en *A.V.P.(2) Saldaña*.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	Los trigos se secan	Las hierbas no nacen	6-B _B -1
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [B] (1)</i>	Venid a la Iglesia	Niños inocentes	
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [B] (2)</i>	Y por nuestras culpas	Y nuestros pecados	
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio [B]</i>	También te pedimos	Oh, Jesús, amado	6-B _B -1b
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	Caiga el agua, caiga	Baje el agua, baje	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	Y los corderitos	Se mueren de hambre	6-B _B -1
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [B] (1)</i>	A pedir a Dios	El agua torrente	
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [B] (2)</i>	Este es el castigo	Que Dios nos ha dado	
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio [B]</i>	Nos libres de hielos	Y malos nublados	6-B _B -1b
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	

En la copla de *V.P. Sepúlveda* destaca una infrecuente alusión dentro del conjunto de textos estudiados a los «corderitos». Esta presencia resulta significativa dado que refleja el hecho de que la economía de la localidad de Sepúlveda ha girado principalmente en torno a la ganadería, especialmente ovina, en relación con un desarrollo menor de la agricultura debido a la singular orografía de la región, como se expuso en su momento.

Las coplas de *D.A.S.(2) Chañe*, junto con las otras dos mencionadas anteriormente en las fórmulas «6-Al rigor del hambre» y «6-Venid labradores», suponen un total de cuatro coplas alternativas para ser cantadas como estribillos del canto de petición de aguas a la Virgen de los Remedios. Sin duda, esta especial proliferación de coplas para el estribillo resulta excepcional. Nótese que una de las dos coplas anteriores comienza por el verso «Venid a la Iglesia», guardando una relación notable con la fórmula «6-Venid labradores».

La copla que sirve de estribillo a *D.A.D.A. Monterrubio* guarda una relación notable con los versos añadidos en las coplas de seis versos que fueron recopiladas en la tabla de la fórmula «6-Agua te pedimos», en relación con *P.E.(2) Cedillo* y *S.C.C.(2) Campo* de la C.V.T. de Maderuelo. Dichos versos añadidos decían en ambos casos «también te pedimos-buenos temporales». En el estribillo de *D.A.D.A. Monterrubio*, referencia concerniente a la C.C.T. de Segovia, encontramos de nuevo el verso «también te pedimos» como inicio de una fórmula en la que no se pide el agua sino otros factores ambientales como, en este caso, la ausencia de heladas y nublados.

Finalmente, la copla de *A.V.P.(2) Saldaña* es nuevamente fragmentaria.

Por otra parte, en la C.V.T. de Ayllón encontramos algunas coplas adicionales cantadas con el patrón $6-T_B-1$ o su variante $6-T_B-1b$ en el caso de los tres primeros versos de *A.V.P.(3) Santa María*. Así mismo, en la C.V.T. de Fuentidueña encontramos un par de coplas adicionales en *O.V.R. San Miguel* de San Miguel de Bernuy, cantadas con el patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria $6-T_B-2$.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
3	<i>VR. Mazagatos</i>	Los campos se secan	Los viejos dan ayes	6-T _B -1
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz (1)</i>	Agua, Señor, agua	Nuestras culpas calmen	
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz (2)</i>	Cándida paloma	No nos desampares	
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	Los trigos...	...	a,b,c: 6-T _B -1b d: 6-T _B -1

6	<i>O.V.R. San Miguel (1)</i>	Sin agua en el suelo	No se puede vivir (7)	6-T _B -2
6	<i>O.V.R. San Miguel (2)</i>	Oh, Virgen del Río	Las gracias te damos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
3	<i>V.R. Mazagatos</i>	Los pobres son muchos	Puedes ayudarles	6-T _B -1
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz (1)</i>	Que copiosa lluvia	Los cielos descarguen	
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz (2)</i>	Oye los lamentos	De estos miserables	
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	Tenemos la culpa	Los hijos de Adán	a,b,c: 6-T _B -1b d: 6-T _B -1
6	<i>O.V.R. San Miguel (1)</i>	Ni el hombre ni el niño	Ni el mismo gentil	6-T _B -2
6	<i>O.V.R. San Miguel (2)</i>	Porque nos <i>regastes</i>	Anoche los campos	

En la copla *V.R. Mazagatos* destaca la expresión «dan ayes», que aparece en más textos dentro del conjunto estudiado.

En las coplas de *A.S.A. Martín Muñoz* destaca la alusión directa a la condición de «pecadores» en referencia a la comunidad, coherente con las narrativas cristianas y su concepto vertebrador del pecado original. Así, estas coplas hablan de «nuestras culpas» y refieren a los hombres como «miserables». También, en la segunda de ellas encontramos una referencia a la iconografía clásica del Espíritu Santo en el término «paloma» que ofrece amparo divino a los hombres.

La alusión al pecado original se presenta de manera explícita en la copla incompleta de *A.V.P.(3) Santa María*, en la que no solo se emplea el término «culpa» sino que explícitamente se refiere a los hombres como «hijos de Adán».

En la primera copla de *O.V.R. San Miguel* destacan un verso de siete sílabas debido a la inclusión en la referencia de la palabra «se», que no concuerda con la sintaxis general de la copla. En la segunda copla, aparte del vulgarismo *regastes* destaca que se trata de una copla de agradecimiento por los favores concedidos. Este tipo de copla aparece con cierta frecuencia en el conjunto de textos estudiados.

Finalmente, la referencia *A.V.S.C. Etreros*, documentada en la C.C.T. de Segovia, que presenta un texto de estructura compuesta [B, A1, B, A2...] y una estructura musical [A, A,...], articula su texto a través de un conjunto de coplas hexasilábicas propias, que no responden a fórmulas habituales y son cantadas en todos los casos empleando el patrón de rítmica binaria y subdivisión ternaria 6-B_T-1.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>A.V.S.C. Etreros [B]</i>	A Vos, Santo Cristo	De los Afligidos	6-B _T -1
9	<i>A.V.S.C. Etreros [A] (1)</i>	Este vecindario	Del pueblo de Etreros	
9	<i>A.V.S.C. Etreros [A] (2)</i>	No miréis Señor	A nuestros pecados	
9	<i>A.V.S.C. Etreros [A] (3)</i>	Cristo de Afligidos	Divino portento	
9	<i>A.V.S.C. Etreros [A] (4)</i>	Por la soledad	Que pasó tu madre	
9	<i>A.V.S.C. Etreros [A] (5)</i>	Por las tres caídas	Del monte Calvario	
9	<i>A.V.S.C. Etreros [A] (6)</i>	Este vecindario	Muy agradecido	
9	<i>A.V.S.C. Etreros [A] (7)</i>	A Vos Santo Cristo	De los Afligidos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>A.V.S.C. Etreros [B]</i>	Con muy vivas ansias	El agua os pedimos	6-B _T -1
9	<i>A.V.S.C. Etreros [A] (1)</i>	El agua os pedimos	Y también el cielo	
9	<i>A.V.S.C. Etreros [A] (2)</i>	Mirad por los pobres	Que están sin amparo	
9	<i>A.V.S.C. Etreros [A] (3)</i>	En Vos tiene Etreros	Puesto el pensamiento	

9	A.V.S.C. <i>Etreros</i> [A] (4)	Cristo de Afligidos	No nos desampares	6-B _T -1
9	A.V.S.C. <i>Etreros</i> [A] (5)	Óyenos Señor	Regad nuestros campos	
9	A.V.S.C. <i>Etreros</i> [A] (6)	Os damos las gracias	Por los beneficios	
9	A.V.S.C. <i>Etreros</i> [A] (7)	Los campos se secan	Danos tú el auxilio	

Llama la atención en este conjunto de coplas, en primer lugar, la inusual proliferación de coplas originales. Sin embargo, un dato procedente de nuestro trabajo de campo ofrece una posible explicación a dicho hecho, y es que uno de nuestros informantes de A.V.S.C. *Etreros* nos comentó que la canción seguramente la habría creado en 1945 un antiguo sacerdote de Etreros llamado don Eleuterio Delgado. Probablemente dicha proliferación de coplas originales tenga como origen dicho episodio, con independencia de otras consideraciones relativas al contenido melódico de la referencia.

Con respecto a los contenidos, la imagen local del Santo Cristo de los Afligidos aparece mencionada de ese modo tanto en la copla que actúa de estribillo como en una de las coplas empleadas como estrofas, así como en otras dos coplas de estrofa bajo la formulación «Cristo de Afligidos». Estas alusiones aparecen sustituidas por el empleo del término «Señor» también en otro par de ocasiones. Por otra parte, el nombre de la localidad de «Etreros» aparece de manera explícita en dos coplas de estrofa. Y nuevamente, las coplas refieren a aspectos procedentes de las narrativas cristianas tales como la noción de «pecadores», el «amparo divino» o incluso una alusión explícita al episodio de «las tres caídas del monte Calvario». Por último, encontramos también en este conjunto de coplas, una fórmula de agradecimiento por los favores concedidos del tipo de la que aparecía en O.V.R. *San Miguel*.

Coplas octosilábicas [8- 8a 8- 8a]

Las coplas octosilábicas [8- 8a 8- 8a] constituyen, con gran diferencia, el tipo de estructura métrica más frecuente en el conjunto de textos documentados. Entre dichas coplas octosilábicas se identifican las fórmulas de contenido: «8-Agua, agua, Virgen pura», «8-Agua pedimos, Señora», «8-Aunque no lo merezcamos-El agua nos hace falta», «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», «8-Aunque no lo merezcamos-Otros», «8-Cómo reluce...», «8-Derramados sus sudores», «8-El agua que te pedimos», «8-La corona de la Virgen», «8-La gracia para morir», «8-Las paneras se nos cierran», «8-Mozos, ancianos y niños», «8-Por favor te lo pedimos/Danos agua, danos agua/Danos agua cristalina», «8-Por los tres clavos de acero», «8-Que bien nos lo puedes dar», «8-Qué dolor para una madre», «8-Qué es aquello que reluce», «8-Que nos deis agua, Señora», «8-Quién es aquella Señora», «8-San Isidro-Peñasco», «8-Se quejan los labradores», «8-Te lo pido muy de veras», «8-Tú que tienes el poder» y «8-Y vino para el barril», aparte de una larga colección de coplas independientes.

«8-Agua, agua, Virgen pura» aparece únicamente en la referencia de estructura estrófica simple S.C.P. *Chatún*, documentada en la C.V.T. de Cuéllar, con el patrón constante 8-T_B-1h. Sin embargo, ha sido considerado como fórmula textual de contenido dado su claro paralelismo con la fórmula «6-Agua, Virgen pura» referida anteriormente en el contexto del estudio de las coplas hexasilábicas en relación con un conjunto de referencias de la C.V.T. de Ayllón. Además, encontramos otra referencia a esta fórmula en el relato de una informante de 106 años procedente de Olombrada –C.V.T. de Cuéllar– a la que entrevistamos en la localidad de Cuéllar, quien nos dijo que a la Virgen de los Olmos se le cantaba una canción para pedirle agua que decía «Agua, agua, Virgen pura».

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	S.C.P. <i>Chatún</i>	Agua, agua, Virgen pura	Agua, agua, Virgen bella	8-T _B -1h

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	S.C.P. <i>Chatún</i>	Que se nos secan los trigos	Las cebadas se nos secan	8-T _B -1h

El empleo de esta fórmula en S.C.P. *Chatún* resulta llamativo por su alusión a la imagen de la «Virgen», que contrasta con constantes alusiones a la imagen local del Santo Cristo del Perdón en el resto de las coplas. En este sentido, probablemente puede concebirse esta copla como una adaptación de la fórmula «6-Agua, Virgen pura», habitual de la C.V.T. de Ayllón, al formato octosilábico de la referencia S.C.P. *Chatún* de la C.V.T. de Cuéllar.

«8-Agua pedimos, Señora» es una fórmula exclusiva de las referencias documentadas en la C.V.T. de Montejo, que aparece siempre cantada con el patrón rítmico 8-T_B-1 y su variante 8-T_B-1b.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	Agua pedimos, Señora	Y rocíos celestiales	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b
2	<i>A.P.S. Honrubia (1)</i>	Agua pedimos, Señora	Y rocíos celestiales	
2	<i>A.P.S. Honrubia (2)</i>	Agua pedimos, Señora	Y rocíos celestiales	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	Agua Virgen por los campos	Agua Madre por los valles	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b
2	<i>A.P.S. Honrubia (1)</i>	Agua Virgen por los campos	Agua Madre por los valles	
2	<i>A.P.S. Honrubia (2)</i>	Agua Virgen por los campos	Agua Madre por los valles	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		e	f	
2	<i>A.P.S. Honrubia (2)</i>	Que se nos secan los campos	Y se pierden los trigales	a,c,(e): 8-T _B -1 b,d,(f): 8-T _B -1b

Como puede apreciarse, la fórmula se reproduce de manera inalterable en sus distintas apariciones, a excepción del añadido de dos versos finales en uno de los textos referidos en *A.P.S. Honrubia*, que pasa a ser de seis versos. La petición en esta fórmula va dirigida a la Virgen, en coherencia con las devociones locales hacia las imágenes de la Virgen del Val en Montejo y la Virgen de Lirio en Honrubia, referidas en su momento.

«8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera» es una de las coplas más habituales en el conjunto de referencias estudiadas. Aparece en seis referencias de estructura estrófica simple y en las estrofas de cinco referencias de estructura compuesta, si bien una de ellas es de estructura musical tipo [A, A,...]. Su presencia se distribuye a lo largo de las comunidades de villa y tierra de Sepúlveda, Fuentidueña, Cuéllar, Coca, Arévalo y Segovia. Sus diferentes apariciones se ven acompañadas de una amplia diversidad de patrones rítmicos e incluso en dos ocasiones aparecen en referencias de ritmo libre en las comunidades de villa y tierra de Coca y Arévalo.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	Danos el agua, Señora	Aunque no lo merezcamos	8-B _B -2
7	<i>D.A.S. Chañe [A]</i>	Danos el agua, Señora	Aunque no lo merezcamos	a,c,d: 8-B _B -2 b: 8-B _B -3
7	<i>D.A.S. (2) Chañe [A]</i>	Danos el agua, Señora	Aunque no lo merezcamos	
7	<i>D.A.S. Fresneda</i>	Danos el agua, Señora	Aunque no lo merezcamos	
9	<i>C.S.C.S.M.(2) Villoslada [A]</i>	Danos agua, Santo Cristo	Aunque no lo merezcamos	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	Agua, agua te pedimos	Aunque no lo merezcamos	8-T _B -1h
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	Danos el agua, Señor	Aunque no lo merezcamos	8-T _B -2b
5	<i>V.S.A. Villafranca [A]</i>	Danos el agua, Señora	Aunque no lo merezcamos	a,c: 8-T _B -1c b,d: 8-T _B -1c'''
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras [A]</i>	Danos el agua, Señora	Aunque no lo merezcamos	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''
8	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	Danos el agua, Señor	Aunque no lo merezcamos	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	Danos el agua, Señora	Aunque no lo merezcamos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	Que si por merecer fuera	Ni la tierra que pisamos	8-B _B -2
7	<i>D.A.S. Chañe [A]</i>	Que si por merecer fuera	Ni la tierra que pisamos	a,c,d: 8-B _B -2 b: 8-B _B -3
7	<i>D.A.S. (2) Chañe [A]</i>	Que si por merecer fuera	Ni la tierra que pisamos	
7	<i>D.A.S. Fresneda</i>	Que si por merecer fuera	Ni la tierra que pisamos	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A]</i>	Que si por merecer fuera	Ni la tierra que pisamos	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	Que si por merecer fuera	Ni la tierra que pisamos	8-T _B -1h
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	Que si por merecer fuera	Ni la tierra que pisamos	8-T _B -2b
5	<i>V.S.A. Villafranca [A]</i>	Que si por merecer fuera	Ni la tierra que pisamos	a,c: 8-T _B -1c b,d: 8-T _B -1c'''
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras [A]</i>	Que si por merecer fuera	Ni aún la tierra que pisamos	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''
8	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	Que si por merecer fuera	Ni la tierra que pisamos	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	Que si por merecer fuera	Ni la tierra que pisamos	

Como puede notarse, la fórmula se reproduce con una uniformidad excepcional. Los versos segundo y tercero son idénticos en todos los casos. El verso cuarto también lo es a excepción de un pequeñísimo añadido en *C.V.S.P.A. Lastras*. En el primer verso apreciamos una variabilidad algo mayor, en correlación con las imágenes locales a las que va dirigida la petición. Así, la fórmula «Danos el agua, Señora» se emplea en Villafranca del Condado en alusión a la Virgen de la Antigua, en Torrecilla del Pinar en alusión a la Virgen del Pinar, en Chañe en alusión a la Virgen de los Remedios, en Fresneda de Cuéllar en alusión a la Virgen de las Mercedes, en Lastras de Cuéllar en alusión a la Virgen de Salcedón y en Aldeanueva del Codonal en alusión a la Virgen del Pinarejo. La fórmula «Danos el agua, Señor» aparece por su parte en Gomezserracín en alusión al Santo Cristo y en Moraleja de Coca en alusión al Cristo de las Cinco Llagas. En Villoslada, el verso «Danos agua, Santo Cristo» aparece dirigido al Santo Cristo de la ermita de San Miguel de Párraces que, junto con San Miguel, constituye el núcleo de la devoción local. El primer verso de *S.C.P. Chatún*, de manera distintiva, emplea la formulación «Agua, agua, te pedimos», cuya repetición inicial del término «Agua» supone un punto en común con los versos primero y segundo de la fórmula «8-Agua, agua, Virgen pura» que aparece también en estas referencias.

En el contenido de esta extendida fórmula vuelve a presentarse la narrativa cristiana del pecado en una formulación que gira en torno a un empleo muy afortunado del término «tierra», vinculado por una parte al imaginario campesino y, simultáneamente, a la dualidad cristiana entre los conceptos de lo «terrenal» y lo «espiritual» o lo «divino».

«8-Aunque no lo merezcamos-El agua nos hace falta» es una fórmula que aparece en dos referencias de similar trazado melódico documentadas una de ellas en la C.V.T. de Maderuelo y otra en la C.C.T. de Segovia. Utilizan el patrón rítmico constante 8-B_T-2.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
1	<i>S.C.C Cedillo [A]</i>	El agua nos hace falta	Para segar nuestros campos	8-B _T -2
9	<i>A.T.P. (5) Valseca [A]</i>	El agua nos hace falta	Para regar nuestros campos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
1	<i>S.C.C Cedillo [A]</i>	Dánslo tú buen Jesús	Aunque no lo merezcamos	8-B _T -2
9	<i>A.T.P. (5) Valseca [A]</i>	Dánslo tú buen Jesús	Aunque no lo merezcamos	

Las dos formulaciones son prácticamente idénticas, a excepción de un cambio en el verbo del segundo verso. Tienen en común con la fórmula «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera» la signi-

ficativa presencia del verso «aunque no lo merezcamos». Por otra parte, en el tercer verso encontramos nuevamente, en la palabra «dánoslo», el vulgarismo de cambio de género del agua. Por último, en ambos casos la petición va dirigida textualmente a «Jesús». En el caso de Cedillo, esta expresión concuerda con el hecho de que la petición vaya dirigida a la imagen del Santo Cristo del Crucero. En el caso de Valseca, sin embargo, hemos de tener en cuenta que nuestra informante refirió haber aprendido esa canción en el ámbito doméstico, y no en vinculación a ninguna práctica propiciatoria local concreta.

«8-Cómo reluce...» es una fórmula que aparece en tres referencias documentadas en las comunidades de villa y tierra de Fuentidueña, Cuéllar y Segovia. *V.S.O. Valles* es una referencia textual carente de melodía y en las otras dos referencias el empleo de patrones rítmicos es diferente en cada caso. También estas dos referencias presentan estructura textual compuesta –si bien una de ellas es de estructura musical tipo [A, A,...]–, y la copla aparece entre las estrofas.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (1)	Cómo relucen Señora	Las flores de tu vestido	a: 8-T _B -1c
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (2)	Cómo relucen Señora	Esas flores de tu manto	b: 8-T _B -2c
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (3)	Cómo relucen señora	Las perlas de tu corona	c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i> [A]	Oh, Virgen Santa del Burgo	Cómo te reluce el manto	8-B _r -2b
6	<i>V.S.O. Valles</i>	Virgen Santa de los Olmos	Cómo reluce tu hijo	-

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (1)	Así relucen, Señora	Las espigas en los trigos	a: 8-T _B -1c
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (2)	Así reluzcan, Señora	Las cosechas en los campos	b: 8-T _B -2c
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (3)	Así reluzcan, Señora	Nuestras almas en la Gloria	c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i> [A]	Dios quiera que así reluzcan	Las espigas de los campos	8-B _r -2b
6	<i>V.S.O. Valles</i>	Así relucirá el agua	Por los surcos de los trigos	-

En coherencia con la diversidad de patrones rítmicos, se aprecia una notable diferencia entre unas y otras formulaciones específicas, si bien el esquema general es en todos los casos semejante. En los dos primeros versos se ensalza «cómo relucen» diversos elementos referentes a las imágenes de culto y en los dos últimos versos se expresa el deseo de que «así reluzcan» las cosechas, el agua en la copla de *V.S.O. Valles* o, en una de las coplas de *C.V.S.P.A. Lastras*, las almas de los que cantan más allá de la muerte. Las tres coplas de *C.V.S.P.A. Lastras* son muy semejantes, si bien en cada caso citan un elemento diferente de la imagen para crear diversas rimas con el núcleo del contenido petitorio. En esta referencia, el término «Señora» al que aparecen constantemente dirigidas las peticiones refiere al culto a la imagen local de la Virgen de Salcedón, que fue referido en su momento. En las otras dos coplas, el nombre de la imagen aparece explicitado en el primer verso, citando en el caso de Valles de Fuentidueña a la «Virgen Santa de los Olmos» y en el caso de Turégano a la «Virgen Santa del Burgo».

«8-Derramados sus sudores» es una copla que presenta una imagen pintoresca de la sociedad campesina y aparece únicamente en dos de las referencias documentadas en la C.V.T. de Cuéllar, *S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín*, ambas de estructura estrófica simple. En ambos casos, figuran cantadas con un patrón de rítmica ternaria de subdivisión binaria, si bien en cada caso es diferente.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	Santo Cristo del Perdón	Ruega por los labradores	8-T _B -1h
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	Oh, Glorioso San Isidro	Mira por los labradores	8-T _B -2b

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	Que tienen por esos campos	Derramados sus sudores	8-T _B -1h
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	Que tienen por esos campos	Derramados sus sudores	8-T _B -2b

La formulación es semejante en ambos casos, con una ligera diferencia en el segundo verso y la correspondiente referencia a cada imagen de culto local en el primer verso. En el caso de Chatún se alude a la imagen del «Santo Cristo del Perdón» y en el caso de Gomezserracín, excepcionalmente, a la figura de «san Isidro». Estos versos fueron referidos por nuestra informante como unos «versos a san Isidro» aparte de las coplas habituales dirigidas al Santo Cristo que comienzan todas ellas por «Danos el agua, Señor».

«**8-El agua que te pedimos**» es una fórmula que aparece exclusivamente en las estrofas de *P.E. Cilleruelo* y *P.E.(2) Cilleruelo*, de la C.V.T. de Maderuelo, en ambos casos con el mismo patrón rítmico constante 8-B_T-2.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
1	<i>P.E. Cilleruelo</i> [A]	El agua que te pedimos	Para remediar los campos	8-B _T -2
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i> [A]	El agua que te pedimos	Para remediar los campos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
1	<i>P.E. Cilleruelo</i> [A]	Agua limpia y sin miseria	Que las tienes en tu mano	8-B _T -2
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i> [A]	Agua limpia y sin miserias	Que las tienes en tus manos	

Teniendo en cuenta que las referencias fueron documentadas a partir del relato de dos hermanas –pese a que una de ellas hubiese migrado a Cedillo de la Torre y la otra siguiese viviendo en Cilleruelo de San Mamés–, no resulta extraña la práctica identidad entre ambas formulaciones.

«**8-La corona de la Virgen**» es una fórmula que aparece entre las estrofas de *D.A.S. Chañe* y *D.A.S.(2) Chañe*, de la C.V.T. de Cuéllar, entre las estrofas de *O.V.S.B. Turégano*, de la C.C.T. de Segovia, y entre las estrofas de *A.C.C. Santiuste* en la C.V.T. de Coca. Entre las referencias de Chañe y Turégano los patrones rítmicos empleados son diferentes y *A.C.C. Santiuste* es una referencia textual carente de melodía.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>D.A.S. Chañe</i> [A]	La corona de la Virgen	Tiene veinticinco piedras	a,c,d: 8-B _B -2 b: 8-B _B -3
7	<i>D.A.S.(2) Chañe</i> [A]	La corona de la Virgen	Tiene veinticinco piedras	
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i> [A]	La corona de la Virgen	Tiene veinticinco piedras	8-B _T -2b
8	<i>A.C.C. Santiuste</i> [A]	La corona de la Virgen	Tiene cuatrocientas perlas	-

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>D.A.S. Chañe</i> [A]	Veinticinco caños de agua	Para regar nuestras tierras	a,c,d: 8-B _B -2 b: 8-B _B -3
7	<i>D.A.S.(2) Chañe</i> [A]	Veinticinco caños de agua	Para regarnos la tierra	
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i> [A]	En medio lleva una cruz	Jesucristo murió en ella	8-B _T -2b
8	<i>A.C.C. Santiuste</i> [A]	Por ellas derrama el agua	Para regar nuestras tierras	-

En todos los casos el primer verso es idéntico. En el resto se presentan ciertas diferencias, siendo preferente en el segundo verso la formulación «tiene veinticinco piedras». En el caso de *O.V.S.B. Turégano*, la copla carece de alusiones a la propiciación de agua, que sí se encuentran presentes en los otros ejemplos. No obstante, la copla no es directamente petitoria, sino meramente enunciativa en relación con las narrativas culturales correspondientes. Nuevamente, la referencia a la Virgen aparece en alusión a las imágenes locales de la Virgen de los Remedios en Chañe y la Virgen del Burgo en Turégano, a las que va dirigido en cada caso el canto. En el caso de Santiuste, esta copla que no es de temática propiciatoria aparece junto a otra copla de temática propiamente propiciatoria que se encuentra dirigida al Cristo de la Capilla, imagen local en torno a la cual se articula la práctica propiciatoria.

«**8-La gracia para morir**» es una fórmula que aparece en cuatro referencias de la C.C.T. de Segovia, una de ellas de estructura estrófica simple, dos de ellas de estructura textual compuesta pero estructura musical tipo [A, A,...] y una de ellas de estructura textual y musical compuesta. Dos de ellas emplean

el patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria $8-T_B-1c$, en uno de los casos en combinación con una pequeña variante $8-T_B-1c'$. Las otras dos emplean patrones de rítmica binaria y subdivisión binaria de la familia de $8-T_B-3$.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [B] (1)	A las Sagradas Reliquias	Las venimos a pedir	$8-T_B-1c$
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [B] (2)	A las Sagradas Reliquias	Las venimos a pedir	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i> [A]	Nuestra Señora de Prados	Te venimos a pedir	a,b,c,d: $8-T_B-1c$ d: $8-T_B-1c'$
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i> [A]	Santo Cristo y San Miguel	Os venimos a pedir	a,c: $8-B_B-3b$ b,d: $8-B_B-3$
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	A la Virgen del Otero	Le venimos a pedir	a: $8-B_B-3f$ b,c: $8-B_B-3e$ d: $8-B_B-3g$

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [B] (1)	Nos alcancen del Señor	La Gracia para morir	$8-T_B-1c$
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [B] (2)	El agua para los campos	La Gracia para morir	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i> [A]	El agua para los campos	Y en Gracia de Dios morir	a,b,c,d: $8-T_B-1c$ d: $8-T_B-1c'$
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i> [A]	El agua para los campos	La Gracia para morir	a,c: $8-B_B-3b$ b,d: $8-B_B-3$
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	El agua para los campos	La Gracia para morir	a: $8-B_B-3f$ b,c: $8-B_B-3e$ d: $8-B_B-3g$

En el caso de *A.S.R. Paradinas*, las dos formulaciones fueron presentadas por nuestras informantes como la versión normal (1) y la versión adaptada a las ocasiones en que se saca a las reliquias en rogativa para pedir agua (2). Así, en la primera copla no se pide el agua, sino meramente «la Gracia para morir». Esta expresión, presente también en el resto de los casos, alude al concepto de «morir en Gracia de Dios», propio de las narrativas cristianas y vinculado al sacramento de la extremaunción y, nuevamente, al concepto del «perdón de los pecados». Esta petición de índole espiritual aparece vinculada a la petición terrenal de «el agua para los campos» presente en el tercer verso de todas las coplas salvo la primera de *A.S.R. Paradinas*. Aparte de ello, en el primer verso de cada una de estas coplas aparece la mención explícita a las imágenes locales a las que van dirigidas en cada caso las peticiones, a saber, las Santas Reliquias en Paradinas, la Virgen de Prados en Miguel Ibáñez, el Santo Cristo y San Miguel en Villoslada y, por último, la Virgen del Otero en Balisa. Con respecto a las coplas de *A.S.R. Paradinas*, nótese el laísmo del segundo verso, relativamente habitual en la provincia de Segovia.

«**8-Las paneras se nos cierran**» es una fórmula que aparece exclusivamente en dos referencias de estructura estrófica simple de la C.V.T. de Fuentidueña. Una de ellas emplea el patrón de rítmica unaria y subdivisión ternaria $8-U_1-1$ y de la otra es una referencia meramente textual carente de melodía.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	Los trigos se están secando	Las paneras se nos cierran	$8-U_1-1$
6	<i>V.S.O. Valles</i>	Los trigos se nos secan (7)	Las paneras se nos cierran	-

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	Pobrecitos de nosotros	Al campo a comer las hierbas	$8-U_1-1$
6	<i>V.S.O. Valles</i>	Pobrecitos de nosotros	Al campo a comer las hierbas	-

La formulación es prácticamente idéntica a excepción de la irregularidad contenida en el primer verso de la copla de la referencia *V.S.O. Valles*. Con respecto a dicha irregularidad, en la grabación de referencia se escucha a uno de los entrevistadores decir el íncipit de la copla para ayudar a la informante a recordar un texto que debe haber referido previamente en la entrevista. Al indicar dicho íncipit el entrevistador dice «los trigos se nos...», tras lo cual la informante recita la copla comenzando por completar dicho *íncipit* en el verso «los trigos se nos secan», de modo que probablemente la irregularidad se deba a una mera contingencia del momento de la documentación. La referencia en el segundo verso a las «paneras», uno de los enseres de labranza empleado en la recolección del cereal, resulta exclusiva de estas dos coplas en el conjunto de las referencias documentadas. La fórmula no es de temática propiciatoria, sino que expresa las consecuencias de la sequía en relación con la carestía de alimento y el hambre.

«**8-Mozos, ancianos y niños**» es una fórmula que aparece exclusivamente en las estrofas de dos referencias de estructura textual compuesta –una de ellas con estructura musical tipo [A, A,...]– documentadas en la C.C.T. de Segovia. Una de ellas emplea constantemente el patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1c, mientras que la otra combina un empleo puntual de dicho patrón con un uso principal del patrón 8-T_B-1d, también de rítmica ternaria y subdivisión binaria.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [A]	Niños, jóvenes y ancianos	Venid todos a rogar	8-T _B -1c
9	<i>S.C.A. Vegas</i> [A]	Mozos, ancianos y niños	Todos debemos rogar	a,b,c,d: 8-T _B -1d d: 8-T _B -1c

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [A]	A las Sagradas Reliquias	Que amparándonos están	8-T _B -1c
9	<i>S.C.A. Vegas</i> [A]	A nuestro Cristo bendito	Que nos de buen temporal	a,b,c,d: 8-T _B -1d d: 8-T _B -1c

Pese a que la formulación del primer verso sea ligeramente diferente, en ambos casos se realiza un llamamiento a todos los rangos sociales de edad, lo cual refleja un sentimiento cultural de unión social en torno a las necesidades de la comunidad, que a lo largo de nuestro trabajo de campo fue expresado en diversas ocasiones por los informantes en referencia al tiempo de postguerra. En el tercer verso, nuevamente, se alude a la imagen a la que va dirigido el canto, a saber, las Santas Reliquias en el caso de *Paradinas* y el Santo Cristo del Amor en el caso de *Vegas de Matute*. En la copla de *A.S.R. Paradinas* no se realiza mención específica a la propiciación de las labores campesinas, sino que meramente se alude de manera genérica a la función protectora del culto a las «Sagradas Reliquias». Sin embargo, en el caso de *S.C.A. Vegas* se pide explícitamente «buen temporal».

«**8-Por favor te lo pedimos/Danos agua, danos agua/Danos agua cristalina**» refiere a un conjunto de coplas que presenta la referencia de estructura estrófica simple *D.A.C. Zarzuela* así como la copla que presenta como estrofa la referencia de estructura compuesta *D.A.D.A. Monterrubio*. Ambas referencias fueron documentadas en la C.C.T. de Segovia. La primera emplea constantemente el patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1, mientras que la segunda alterna la variante 8-T_B-1h del anterior patrón con una variante 8-B_B-R(T_B)1i del mismo que adopta rítmica binaria de subdivisión binaria.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i> (1)	Danos un poquito de agua	Por favor te lo pedimos	8-T _B -1
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i> (2)	Danos agua, danos agua	Danos agua cristalina	
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i> (3)	Danos agua cristalina	Te piden los labradores	
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio</i> [A]	Danos agua, danos agua	Por favor te lo pedimos	a,b,c: 8-T _B -1h d: 8-B _B -R(T _B)1i

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>D.A.C. Zarzuela (1)</i>	Que se nos están secando	Las cebadas y los trigos	8-T _B -1
9	<i>D.A.C. Zarzuela (2)</i>	Y después de darnos agua	Danos la Gloria divina	
9	<i>D.A.C. Zarzuela (3)</i>	Que van a arar y se ahogan	Con el polvo y los terrones	
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio [A]</i>	Mira que se están secando	Las cebadas y los trigos	a,b,c: 8-T _B -1h d: 8-B _B -R(T _B)1i

La primera copla de *D.A.C. Zarzuela* y la de *D.A.D.A. Monterrubio* guardan un paralelismo notable. Las otras dos coplas de *D.A.C. Zarzuela* se vinculan entre sí por el empleo del verso «Danos agua cristalina», y una de ellas tiene en común con *D.A.D.A. Monterrubio* el primer verso «Danos agua, danos agua». Al margen de este entramado de relaciones textuales, destaca la petición en una de las coplas de *D.A.C. Zarzuela* de la «Gloria divina» que, al igual que ocurría en la fórmula «8-La gracia para morir» aparece vinculada a la petición terrenal de agua para los campos. Por último, la formulación del primer verso comenzando uniformemente por la expresión «Danos agua» guarda relación con el inicio de otras fórmulas habituales en esta mitad oeste de la provincia, como «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», cuyo primer verso comenzaba generalmente con la expresión «Danos el agua».

«8-**Por los tres clavos de acero**» es una fórmula presente en dos referencias documentadas en la C.V.T. de Cuéllar, ambas de estructura textual compuesta, aunque una de ellas con estructura musical tipo [A, A,...]. En cada caso, la melodía emplea un conjunto de patrones rítmicos diferentes.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [A]</i>	Danos el agua, Señora	Por los tres clavos de acero	a,c,d: 8-B _B -2 b: 8-B _B -3
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras [A]</i>	Danos el agua Señora	Por los tres clavos de acero	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [A]</i>	Que los niños cuando nacen	Piden el pan lo primero	a,c,d: 8-B _B -2 b: 8-B _B -3
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras [A]</i>	Que los niños cuando nacen	Piden el agua primero	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

Las dos formulaciones son prácticamente idénticas, a excepción de una pequeña diferencia en el último verso. El primer verso comienza de manera idéntica que la fórmula «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», tan habitual en esta zona de la provincia y presente de hecho en el texto de estas dos referencias. El término «Señora» alude, en el caso de Chañe, a la Virgen de los Remedios y, en el caso de Lastras de Cuéllar, a la Virgen de Salcedón, imágenes a las que van dirigidos estos cantos de petición de lluvias. Por otra parte, en el segundo verso de la fórmula se observa una alusión a los clavos de la crucifixión de Cristo, que ya encontramos anteriormente en una copla de *S.C.C. Cedillo* incluida en el grupo «8-Aunque no lo merezcamos-Otros».

«8-**Que bien nos lo puedes dar**» es una fórmula presente en tres referencias de la C.V.T. de Cuéllar, una de ellas de estructura estrófica simple y las otras dos de estructura textual compuesta –si bien en uno de los casos la estructura musical es de tipo [A, A,...]–, en las que la fórmula aparece entre las estrofas. El texto es cantado empleando patrones rítmicos diferentes en cada caso.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>G.S.C. Fuentes</i> [A]	Danos agua, Santo Cristo	Que bien nos lo puedes dar	8-B _T -1
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	Dadnos el agua, Señor	Que bien nos lo puedes dar	8-T _B -2b
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A]	Danos el agua Señora	Que bien nos lo puedes dar	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>G.S.C. Fuentes</i> [A]	Que en vuestro pecho tenéis	Un hermoso manantial	8-B _T -1
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	Dentro de tu pecho tienes	Una fuente manantial	8-T _B -2b
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A]	Que tenéis en vuestro pecho	Una fuente manantial	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

La formulación es bastante uniforme, articulada en todos los casos en torno al término «manantial», perteneciente al campo semántico del agua. El segundo verso es idéntico en todos los casos y en el resto las diferencias de contenido son pequeñas. En el verso primero encontramos diferencias en relación con la imagen a la que van dirigidas las peticiones. Así, «Santo Cristo» en *G.S.C. Fuentes* refiere al Santo Cristo de la Agonía de Fuentes de Cuéllar, «Señor» en *D.A.S. Gomezserracín* refiere al Santo Cristo de Gomezserracín y, por último, «Señora» en *C.V.S.P.A. Lastras* refiere a la Virgen de Salcedón de Lastras de Cuéllar. En el segundo verso de la fórmula, en el término «lo», se aprecia nuevamente el vulgarismo de cambio de género del agua generalizado en los textos estudiados.

«8-Qué dolor para una madre» es una copla que aparece en las estrofas de cuatro referencias de estructura compuesta documentadas en la C.V.T. de Maderuelo, así como en una referencia de estructura estrófica simple de la C.V.T. de Montejo. En todas las referencias de la C.V.T. de Maderuelo la fórmula aparece cantada empleando un mismo patrón de rítmica binaria y subdivisión ternaria 8-B_T-2, mientras que en la de la C.V.T. de Montejo, la copla es cantada empleando el patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1 y su variante 8-T_B-1b.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
1	<i>S.C.C. Cedillo</i> [A]	Qué dolor para una madre	Cuando un hijo pide pan	8-B _T -2
1	<i>PE. Cilleruelo</i> [A]	Qué dolor para una madre	Cuando un hijo pide pan	
1	<i>PE.(2) Cilleruelo</i> [A]	Qué dolor para una madre	Cuando un hijo pide pan	
1	<i>S.C.C.(2) Campo</i> [A]	Que sería de un buen padre	Si sus hijos piden pan	
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	Pobrecito labrador	Si un hijo le pide pan	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
1	<i>S.C.C. Cedillo</i> [A]	Qué sería de una madre	El no podérselo dar	8-B _T -2
1	<i>PE. Cilleruelo</i> [A]	Qué dolor si no lo tiene	Y no le puede amparar	
1	<i>PE.(2) Cilleruelo</i> [A]	Qué dolor si no lo tiene	Y no le puede amparar	
1	<i>S.C.C.(2) Campo</i> [A]	Y no tienes para darles	A voces exclamarán	
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	Y le diga hijo mío	Yo no te lo puedo dar	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b

Las coplas son similares en todos los casos, si bien ninguno de los versos aparece siempre bajo una misma formulación. En esencia, en todos los casos la fórmula habla del dolor de los padres ante el hambre de los hijos, presentado como argumento para la petición de lluvias. De hecho, en *S.C.C.(2) Campo*, la conexión se establece de manera explícita en el cuarto verso, donde tras hablar de dicho dolor enuncia que en tales circunstancias los padres «a voces exclamarán» el contenido textual del estribillo que sucede a este verso, y que comienza diciendo «agua te pedimos...». Nótese que la formulación del hambre de los hijos siempre gira en torno a expresiones del tipo «un hijo pide pan». Este mismo tipo de expresión apareció anteriormente en la fórmula «8-*Por los tres clavos de acero*» en *D.A.S.(2) Chañe* cuando la copla decía «que los niños cuando nacen-piden el pan lo primero». La expresión «piden pan» aparece, por tanto, generalizada en diferentes fórmulas de contenido como modo de aludir al hambre y a las dificultades de los campesinos ante la necesidad de alimentar a sus hijos.

«8-*Qué es aquello que reluce*» es una fórmula que encontramos en tres de las referencias analizadas, en todas las ocasiones como estrofa de referencias de estructura textual compuesta, si bien en uno de los casos la estructura musical es de tipo [A, A,...]. Las referencias corresponden a las zonas de Riaza y comunidades de villa y tierra de Sepúlveda y Cuéllar. Los patrones rítmicos empleados son similares entre las referencias *V.S.A. Villafranca* –referencia de tipo himno– y *C.V.S.P.A. Lastras*, si bien se encuentran más distanciados de los patrones empleados en *Q.A.R. Riaza*.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
4	<i>Q.A.R. Riaza</i> [A]	Qué es aquello que reluce	Por cima del campanario	a,c: 8-B _T -1d b,d: 8-B _T -1c
5	<i>V.S.A. Villafranca</i> [A]	Qué es aquello que reluce	Encima del altar mayor (9)	a,c: 8-T _B -1c b,d: 8-T _B -1c''''
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (1)	Qué es aquello que reluce	Que reluce más que plata	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (2)	Qué es aquello que reluce	Que reluce más que el oro	c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
4	<i>Q.A.R. Riaza</i> [A]	Es la Virgen de Hontanares	Que está rezando el Rosario	a,c: 8-B _T -1d b,d: 8-B _T -1c
5	<i>V.S.A. Villafranca</i> [A]	Es una nube del cielo	Virgen Santa, agua, por Dios	a,c: 8-T _B -1c b,d: 8-T _B -1c''''
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (1)	La Virgen de Salcedón	Que la meten en su casa	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (2)	La Virgen de Salcedón	Que la meten en su trono	c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

La uniformidad de esta fórmula es notable, conformada en especial en torno a una estructura de contenido fija y un primer verso idéntico en todos los casos. La estructura de contenido se articula de modo que los dos primeros versos plantean una pregunta y los dos segundos versos ofrecen la respuesta. Tanto en *Q.A.R. Riaza* como en *C.V.S.P.A. Lastras*, «aquello que reluce» es la imagen objeto de culto a la que va dirigido el canto, a saber, la Virgen de Hontanares en Riaza y la Virgen de Salcedón en Lastras de Cuéllar. Sus nombres aparecen explicitados en el tercer verso de cada copla, cuyo contenido es en dichos casos de alabanza y no propiamente de petición de lluvias. Sin embargo, en el caso de la referencia de tipo himno *V.S.A. Villafranca*, lo que reluce es, según el tercer verso, «una nube del cielo». No obstante, la imagen aparece referida en el cuarto verso, al emplear los términos «Virgen Santa», en alusión a la «Virgen Santa de la Antigua» de Villafranca del Condado. En este caso, el contenido de la copla sí contiene una petición de lluvias, formulada de manera explícita.

«8-*Que nos deis agua, Señora*» es una fórmula que encontramos en las dos referencias de estructura estrófica simple y heteroestróficas, ambas relativas a Santa María de Riaza, en la C.V.T. de Ayllón. La copla es cantada con diferentes patrones rítmicos en cada caso.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	El pueblo se ha reunido	Con grande necesidad	8-B _B -1
3	<i>V.N. Santa María</i>	Virgen de Natividad	A tus plantas te pedimos	a,b: 8-B _T -2c' c,d: 8-B _T -2c

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	Que nos deis agua, Señora	...	8-B _B -1
3	<i>V.N. Santa María</i>	Que nos des agua, Señora	Que se nos secan los trigos	a,b: 8-B _T -2c' c,d: 8-B _T -2c

La copla de *A.V.P.(3) Santa María* se encuentra incompleta. No obstante, la uniformidad entre ambas coplas se evidencia en su práctica identidad en el tercer verso. El contenido es explícitamente de temática propiciatoria y en ambos casos la petición va dirigida a la Virgen de Natividad de Santa María de Riaza, lo cual se refleja en ambas coplas en el empleo del término «Señora» en el tercer verso y, en el caso de *V.N. Santa María*, además, en la mención explícita del nombre de la imagen en el primer verso.

«8-*Quién es aquella Señora*» es una copla presente en dos referencias de estructura estrófica simple, así como en las estrofas de tres referencias de estructura textual compuesta, si bien una de ellas es de estructura musical tipo [A, A,...]. Estas referencias se encuentran distribuidas exclusivamente entre las comunidades de villa y tierra de Cuéllar y Segovia, y presentan una notable diversidad de patrones rítmicos.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A]</i>	Quién es aquella Señora	Que va por los escobares	8-B _T -2b
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [A]</i>	Quién es aquella Señora	Que viene por aquel camino	a,c,d: 8-B _B -2 b: 8-B _B -3
9	<i>A.V.O. Balisa (1)</i>	Quién es aquella Señora	Que va por aquel camino	a: 8-B _B -3f
9	<i>A.V.O. Balisa (2)</i>	Quién es aquella Señora	Que va por el olivar	b,c: 8-B _B -3e d: 8-B _B -3g
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	Quién es aquella Señora	Que va por los olivares	a,b: 8-B _B -2c c: 8-B _B -3g d: 8-B _B -3c'
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras [A] (1)</i>	Quién es aquella Señora	Que viene la cuesta abajo	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras [A] (2)</i>	Quién es aquella Señora	Que sube la cuesta arriba	c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A]</i>	Nuestra Señora del Burgo	Que va regando los panes	8-B _T -2b
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [A]</i>	La Virgen de los Remedios	Que <i>vie</i> regando los trigos	a,c,d: 8-B _B -2 b: 8-B _B -3
9	<i>A.V.O. Balisa (1)</i>	Es la Virgen del Otero	Que nos va regando el trigo	a: 8-B _B -3f
9	<i>A.V.O. Balisa (2)</i>	Es la Virgen del Otero	Que nos va regando el pan	b,c: 8-B _B -3e d: 8-B _B -3g
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	La Virgen de la Piedad	Que nos va a regar los panes	a,b: 8-B _B -2c c: 8-B _B -3g d: 8-B _B -3c'
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras [A] (1)</i>	La Virgen de Salcedón	Bendiciendo nuestros campos	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras [A] (2)</i>	La Virgen de Salcedón	Que la suben a su ermita	c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

El primer verso es idéntico en todos los casos, así como la estructura de contenidos que, al igual que en la fórmula «8-*Qué es aquello que reluce*», se articula en torno a una pregunta formulada en los dos primeros versos y una respuesta contenida en los dos últimos. El primer verso contiene siempre el término «Señora», de modo que la fórmula aparece asociada en todos los casos al culto a la imagen de una Virgen. En el tercer verso de cada copla se explicita el nombre de dichas imágenes, a saber, la «Virgen del Burgo» en Turégano, la «Virgen de los Remedios» en Chañe, la «Virgen del Otero» en Balisa, la «Virgen de la Piedad» en Garcillán y la «Virgen de Salcedón» en Lastras de Cuéllar. Por otra parte, en todos los casos salvo en Lastras de Cuéllar, en el cuarto verso aparece el verbo «regar» en alusión a la dimensión propiciatoria del culto a la Virgen. Así, si bien la fórmula no contiene una petición de lluvias explícita, sí alude a la propiciación de lluvias en términos narrativos. En una de las dos coplas que aparecen con esta fórmula en Lastras de Cuéllar también se alude a la dimensión propiciatoria del culto a la Virgen sin aludir directamente al agua, pero sí a la bendición de campos. En la otra copla de Lastras de Cuéllar, se recoge un elemento del imaginario de las prácticas locales al hacer referencia al momento en que la Virgen es llevada de nuevo desde la localidad hasta la ermita. Por otra parte, en *O.V.S.B. Turégano*, *A.V.O. Balisa* y en *O.V.P. Garcillán*, las tres de la C.C.T. de Segovia, encontramos en el cuarto verso el empleo del término «pan» o «panes» en alusión a las plantaciones de cereal. Este empleo resulta habitual en la terminología agrícola de la zona.

Por último, en el segundo verso de *A.V.O. Balisa* y *O.V.P. Garcillán* encontramos el verso «que va por los olivares». Resulta llamativa la mención de «los olivares» en una tierra en la que no se practica el cultivo del olivo. Debido a esta presencia terminológica, cabe pensar en la posibilidad de que se trate de coplas importadas desde alguna otra zona de España en la que sí se haya practicado de manera habitual dicho tipo de cultivo. En relación con ello, recordemos que nuestra informante de Garcillán comentó haber aprendido cantares de una maestra que se los enseñaba. Este comentario resulta coherente con el hecho de que la mención a «los olivares» no proceda directamente de contextos de práctica propiciatoria local sino que, de un modo u otro, haya llegado aquí desde otros contextos locales.

«8-*San Isidro-Peñasco*» es una copla presente exclusivamente en dos referencias de estructura estrófica simple documentadas una de ellas en la C.V.T. de Montejo y otra en la C.C.T. de Segovia. Las dos tienen en común, además, el empleo de un mismo patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1, si bien en el caso de *S.V.V. Montejo* se encuentra combinado además con su variante 8-T_B-1b.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	San Isidro sacó agua	De debajo de un peñasco	8-T _B -1
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	San Isidro labrador	Sacó el agua del peñasco	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	Sácalo tú Jesús mío	Para regar, nuestros campos	8-T _B -1
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	Sácalo tú Virgen pura	Que se nos secan los campos	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b

El contenido de esta fórmula hace alusión a uno de los milagros atribuidos a san Isidro comentados previamente en la página 58, según el cual san Isidro hizo brotar un manantial de agua golpeando con su cayado en el suelo para que pudiese beber su señor, Iván de Vargas, en un día muy caluroso en que este fue a visitarle. La referencia a este episodio en el contexto de los cantos de petición de lluvias refleja la importancia de la figura de san Isidro en el imaginario campesino, como patrón de los labradores. Por otra parte, en el tercer verso de *D.A.C. Zarzuela* encontramos las palabras «Jesús mío» en alusión al Cristo de la Agonía de Zarzuela del Monte, mientras que en el tercer verso de *S.V.V. Montejo* aparece «Virgen pura» en alusión a la Virgen del Val de Montejo de la Vega de la Serrezuela.

«8-*Se quejan los labradores*» es una fórmula que se encuentra presente en tres referencias de estructura estrófica simple y en las estrofas de cuatro referencias de estructura compuesta. Pero además, en varias de sus apariciones, la fórmula se presenta en varias coplas en forma de variantes de contenido. En total, en el conjunto de los textos estudiados se registran quince apariciones de la fórmula distribuidas entre las comunidades de villa y tierra de Maderuelo, Montejo, Fresno de Cantespino y Sepúlveda. Las cuatro referencias de estructura compuesta que constan de melodía presentan en sus estrofas un mismo patrón constante de rítmica binaria y subdivisión ternaria 8-B_T-2, presente también bajo una variante 8-B_T-2' en *S.C.S. Valdevarnés*, una de las referencias de estructura estrófica simple. En las otras dos referencias de estructura estrófica simple, la copla es cantada empleando el patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1 y su variante 8-T_B-1b.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
1	<i>S.C.C. Cedillo</i> [A] (1)	Se quejan los labradores	Cuando van por los caminos	8-B _T -2
1	<i>S.C.C. Cedillo</i> [A] (2)	Se quejan los labradores	Cuando van por las cañadas	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [A] (1)	Se quejan los labradores	Cuando van por los caminos	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [A] (2)	Se quejan los labradores	Cuando van por las cañadas	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [A] (3)	Se quejan los labradores	Cuando van por las veredas	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [A] (4)	Se quejan los labradores	Cuando van por los senderos	
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i> [A]	Se quejan los labradores	Cuando van por las cañadas	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [A] (1)	Se quejan los labradores	Cuando van por los caminos	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [A] (2)	Se quejan los labradores	Cuando van por las cañadas	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [A] (3)	Se quejan los labradores	Cuando van por los senderos	
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	Se quejan los labradores	Cuando van por los caminos	
2	<i>S.V.V. Montejo</i> (1)	Agua te piden los hombres	Cuando van por los caminos	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b
2	<i>S.V.V. Montejo</i> (2)	Agua te piden los hombres	Cuando van por las cañadas	
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	Se quejan los labradores	Cuando van por los caminos	-
4	<i>A.T.P.(4) Riahuelas</i> [A]	Se quejan los labradores	Cuando van por las cañadas	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
1	<i>S.C.C. Cedillo</i> [A] (1)	Danos el agua, Señor	Que se nos secan los trigos	8-B _T -2
1	<i>S.C.C. Cedillo</i> [A] (2)	Danos el agua, Jesús	Que se secan las cebadas	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [A] (1)	Danos el agua, Señor	Que se nos secan los trigos	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [A] (2)	Danos el agua, Señor	Que se secan las cebadas	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [A] (3)	Danos el agua, Señor	Que se secan las avenas	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [A] (4)	Danos el agua, Señor	Que se nos secan los yeros	
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i> [A]	Danos el agua, Señor	Que se secan las cebadas	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [A] (1)	Danos el agua, María	Que se nos secan los trigos	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [A] (2)	Danos el agua, María	Que se secan las cebadas	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [A] (3)	Danos el agua, María	Que se secan los centenos	
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	Danos el agua, Jesús	Que se nos secan los trigos	
2	<i>S.V.V. Montejo</i> (1)	Agua te piden los hombres	Que se nos secan los trigos	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b
2	<i>S.V.V. Montejo</i> (2)	Agua te piden los hombres	Que se secan las cebadas	
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	Se les secan las cebadas	Los centenos y los trigos	-
4	<i>A.T.P.(4) Riahuelas</i> [A]	Danos el agua, Jesús	Que se secan las cebadas	

La estructura de contenido de la fórmula es, en términos generales, muy uniforme. El primer verso de trece de las quince coplas es «se quejan los labradores» y, únicamente en las dos coplas de *S.V.V. Montejo*, esta expresión se sustituye por «agua te piden los hombres». El tercer verso de todas las coplas, a excepción de las tres de la C.V.T. de Montejo, dice «danos el agua, Señor/Jesús/María». Los términos «Señor» y «Jesús» aparecen en alusión al Santo Cristo del Crucero de Cedillo de la Torre o de Campo de San Pedro, al Santo Cristo el Corporario de la ermita del Corporario en Castiltierra/Riahuelas, o al Santo Cristo de la Salud de Valdevarnés. Sin embargo, en el caso de *S.V.R. Sotillo*, «María» aparece en referencia a la Virgen del Río de Sotillo. En el tercer verso de las coplas de *S.V.V. Montejo* aparece nuevamente el verso «agua te piden los hombres», estableciendo una estructura repetitiva y, en el caso de *A.P.S. Honrubia*, el tercer verso inicia el contenido que habitualmente ocupa el cuarto verso del resto de coplas. Con respecto a los versos segundo y cuarto, es en ellos en los que se desarrollan las diferentes variantes de la fórmula a través de rimas entre modos de aludir a los caminos entre campos y términos

referentes a tipos de cultivos. Entre las diferentes coplas encontramos seis veces la rima «caminos/trigos», seis veces la rima «cañadas/cebadas», una vez la rima «veredas/avenas», una vez la rima «senderos/yeros» y una vez la rima «senderos/centenos». Además, *A.P.S. Honrubia* incluye junto con los «trigos» la mención de las «cebadas» y los «centenos». En definitiva, tanto la fórmula en sí misma como, más específicamente, la frecuencia con que aparecen unos y otros cultivos en las diferentes coplas, reflejan la relevancia sociocultural de estos elementos de la economía local a través de su impronta en el imaginario colectivo.

«**8-Te lo pido muy de veras**» es una fórmula que aparece únicamente en una de las coplas de las estrofas de *S.V.R. Sotillo*, de la C.V.T. de Sepúlveda, y en la referencia de estructura estrófica simple *S.C.P. Chatún*, de la C.C.T. de Segovia. En cada uno de los casos, aparecen acompañados de un patrón rítmico único diferente.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	Santo Cristo del Perdón / Santo Cristo de la Vía	Muy de veras te lo pido	8-T _B -1h
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [A]	Sagrada Virgen del Río	Te lo pido muy de veras	8-B _T -2

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	Que nos granes las cebadas	Los centenos y los trigos	8-T _B -1h
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [A]	Que nos riegues nuestros campos	Que los frutos se nos secan	8-B _T -2

La fórmula presenta un primer verso en el que se menciona explícitamente la imagen a la que va dirigida la petición, a saber, el «Santo Cristo del Perdón» en Chatún y la «Virgen del Río» en Sotillo. En el segundo verso se presenta la peculiar petición con el refuerzo expresivo «*muy de veras*». Después, en el caso de *S.V.R. Sotillo* se menciona genéricamente a los «campos» y los «frutos», mientras que en *S.C.P. Chatún* se alude específicamente a los tipos de cereal mencionando los «trigos», las «cebadas» y los «centenos», en un par de versos finales muy similares a los de la variante de *A.P.S. Honrubia* de la fórmula «*8-Se quejan los labradores*».

«**8-Tú que tienes el poder**» es, con diferencia, la fórmula más extendida en el conjunto de textos estudiados. Aparece bajo veintisiete formulaciones específicas en veinticinco referencias diferentes documentadas a lo largo de las comunidades de villa y tierra de Maderuelo, Montejo, Fresno de Cantespino, Sepúlveda, Fuentidueña, Cuéllar, Coca y Segovia. En catorce casos se trata de referencias de estructura estrófica simple y, en los once restantes, de estrofas de referencias de estructura textual compuesta, si bien en dos de ellas la estructura musical es de tipo [A, A,...]. Sus múltiples apariciones presentan estructuras melódicas diversas entre las que figuran patrones rítmicos de diversos tipos de estructura e incluso un par de referencias de rítmica libre.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
1	<i>S.C.C. Cedillo</i> [A]	Santo Cristo del Crucero	Tú que tienes el poder	8-B _T -2
1	<i>P.E. Cilleruelo</i> [A]	Padre Eterno, Padre Eterno	Tú que tienes el poder	
1	<i>S.C.C. (2) Campo</i> [A]	Santo Cristo del Crucero	Tú que tienes el poder	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [A]	Santo Cristo el Corporario	Tú que tienes el poder	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [A] (1)	Sagrada Virgen del Río	Tú que tienes el poder	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [A] (2)	Sagrada Virgen del Río	Tú que tienes el poder	
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	Santo Cristo de la Salud	Tú que tienes el poder	8-B _T -2'
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i> [A]	Oh Virgen Santa del Burgo	Todo lo podéis hacer	8-B _T -2b
7	<i>G.S.C. Fuentes</i> [A]	Santo Cristo la Agonía	Todo lo puedes hacer	8-B _T -1
4	<i>P.A.V. Riaza</i> [A]	¡Oh Virgen de la capilla!	Tú que tienes el poder	8-B _{TB} -1

5	<i>V.S.P. Sepúlveda</i>	Virgen Santa de la Peña	Tú que tienes el poder	8-T _B -1
5	<i>V.S.P.(2) Sepúlveda</i>	Virgen Santa de la Peña	Tú que tienes el poder	
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	Ay Cristo de la Agonía	Tú que tienes el poder	
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	Santo Cristo del Perdón	Tú que bien lo <i>pues</i> hacer	8-T _B -1h
9	<i>A.S.R. Paradinas [A]</i>	Vosotras, Santas Reliquias	Todo lo podéis hacer	8-T _B -1c
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	Sagrada Virgen del Val	Tú que tienes el poder	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b
9	<i>S.C.A. Vegas [A]</i>	Santo Cristo del Amor	Tú que tienes el poder	a,b,c,d: 8-T _B -1d d: 8-T _B -1c
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras [A]</i>	Oh Virgen de Salcedón	Tú que tienes el poder	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo (1)</i>	Cristo de la Buena Muerte	Con tu divino poder	a: 8-B _B -2b
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo (2)</i>	Cristo de la Buena Muerte	Con tu gracia y tu poder	b,c,d: 8-B _B -2
7	<i>V.C.S.J.(2) Navalmanzano</i>	Cristo de Santa Juliana	Todo lo podéis hacer	a: 8-B _B -4 b,c,d: 8-B _B -4'
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	Oh, Virgen de la Piedad	Vos que lo podéis hacer	a,b: 8-B _B -2c c: 8-B _B -3g d: 8-B _B -3c'
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	Santo Cristo de Hontariego	Tú que tienes el poder	a,b: 8-T _B -1e c: 8-T _B -1g d: 8-B _B -R(T-b)1f
8	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	Cristo de las Cinco Llagas	Tú que tienes el poder	Libre
9	<i>V.S.R. Mozoncillo</i>	Virgen Santa de Rodelga	Vos que sois tan poderosa	
1	<i>S.C.C.(3) Maderuelo</i>	Santo Cristo del Crucero	Tú que tienes el poder	-
6	<i>V.S.O. Valles</i>	Virgen Santa de los Olmos	Con tu divino poder	-

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
1	<i>S.C.C Cedillo [A]</i>	Rompe el velo de las nubes	Para que empiece a llover	8-B _T -2
1	<i>PE. Cilleruelo [A]</i>	<i>Abre cerrojo</i> a las nubes	Para que pueda llover	
1	<i>S.C.C. (2) Campo [A]</i>	Quita el cerrojo a las nubes	Y que <i>empiecen</i> a llover	
4	<i>S.C.C. Riahuelas [A]</i>	Rompe el velo de las nubes	Y que comience a llover	
5	<i>S.V.R. Sotillo [A] (1)</i>	Sostén el aire del cierzo	Manda a las nubes llover	
5	<i>S.V.R. Sotillo [A] (2)</i>	Danos el Agua Bendita	Y después la Gloria, Amén	
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	Rompe el velo de las nubes	Y que empiece a llover	8-B _T -2'
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A]</i>	Poner nubes en el cielo	Para que empiece a llover	8-B _T -2b
7	<i>G.S.C. Fuentes [A]</i>	Quitar los aires del cierzo	Poner nubes y llover	8-B _T -1
4	<i>PA.V. Riaza [A]</i>	Quita el candado a las nubes	Para que empiece a llover	8-B _{TB} -1
5	<i>V.S.P. Sepúlveda</i>	Quita el candado a las nubes	Para que empiece a llover	8-T _B -1
5	<i>V.S.P.(2) Sepúlveda</i>	Quita el candado a las nubes	Para que empiece a llover	
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	Quita el candado a las nubes	Para que empiece a llover	
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	Retirar el aire cierzo	Poner nubes y llover	8-T _B -1h
9	<i>A.S.R. Paradinas [A]</i>	Estar el cielo estrellado	Poner nubes y llover	8-T _B -1c

2	<i>S.V.V. Montejo</i>	Quita el candado a las nubes	Para que empiece a llover	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b
9	<i>S.C.A. Vegas [A]</i>	Quita el candado a las nubes	Para que empiece a llover	a,b,c,d: 8-T _B -1d d: 8-T _B -1c
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras [A]</i>	Retirar los aires ciezos	Y de las nubes llover	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo (1)</i>	Quítanos los aires ciezos	Poner nubes y llover	a: 8-B _B -2b
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo (2)</i>	Quítanos los aires ciezos	Poner nubes y llover	b,c,d: 8-B _B -2
7	<i>V.C.S.J.(2) Navalmanzano</i>	Retirar, Señor, los vientos	Hacer nubes y llover	a: 8-B _B -4 b,c,d: 8-B _B -4'
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	Retirar los aires ciezos	Poner nubes y llover	a,b: 8-B _B -2c c: 8-B _B -3g d: 8-B _B -3c'
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	Quita el candado a las nubes	Para que empiece a llover	a,b: 8-T _B -1e c: 8-T _B -1g d: 8-B _B -R(T-b)1f
8	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	Quita el candado a las nubes	Para que empiece a llover	Libre
9	<i>V.S.R. Mozoncillo</i>	Retirar el aire ciezo	Y danos agua copiosa	
1	<i>S.C.C.(3) Maderuelo</i>	Interfiere ante Dios	Para que empiece a llover	-
6	<i>V.S.O. Valles</i>	Aplaca los aires ciezos	Y de las nubes llover	-

El primer verso de esta fórmula contiene en todos los casos la mención explícita de la imagen local a la que va dirigida la petición. Así, en Cedillo de la Torre, en Campo de San Pedro y en Maderuelo se ruega al «Santo Cristo del Crucero», en Cilleruelo de San Mamés al «Padre Eterno», en Valdevarnés al «Santo Cristo de la Salud», en Montejo a la «Virgen del Val», en Riahuélas al «Santo Cristo el Corporario», en Riaza a la Virgen de Hontanares –aludida en este caso como «Virgen de la Capilla»–, en Sepúlveda a la «Virgen de la Peña», en Sotillo a la «Virgen del Río», en Fuente el Olmo de Fuentidueña al «Cristo de la Buena Muerte», en Valles de Fuentidueña a la «Virgen de los Olmos», en Chatún al «Santo Cristo del Perdón», en Lastras de Cuéllar a la «Virgen de Salcedón», en Navalmanzano al «Cristo de Santa Juliana», en Hontalbilla al «Santo Cristo de Hontariego», en Fuentes de Cuéllar y en Zarzuela del Monte al «Santo Cristo de la Agonía», en Moraleja de Coca al «Cristo de las Cinco Llagas», en Vegas de Matute a la «Virgen del Val», en Garcillán a la «Virgen de la Piedad», en Turégano a la «Virgen del Burgo», en Mozoncillo a la «Virgen de Rodelga» y en Paradinas a las «Santas Reliquias». En el caso de *S.C.S. Valdevarnés*, la adaptación del verso al nombre de la imagen local produce una irregularidad métrica en la referencia, de modo que el verso, habitualmente octosílabo, pasa a ser de nueve sílabas.

En el segundo verso de la fórmula, se hace alusión a la capacidad de control por parte de la imagen objeto de culto con respecto a aquellos fenómenos meteorológicos que escapan al control del ser humano. La formulación más habitual, que aparece en diecisiete de las coplas recogidas, expresa esta capacidad en los términos «tú que tienes el poder». Esta uniformidad, sin embargo, se pierde progresivamente según avanzamos hacia el oeste y el sur de la provincia. En la C.V.T. de Fuentidueña encontramos las variantes «con tu divino poder» y «con tu gracia y tu poder». En la C.V.T. de Cuéllar encontramos, además de la forma estándar «tú que tienes el poder», las variantes «tú que bien *lo puedes hacer*», «todo lo podéis hacer» y «todo lo puedes hacer». Nótese que las dos últimas se encuentran formuladas, no exclusivamente en relación con los fenómenos climatológicos, sino en términos de omnipotencia. Por último, en la C.C.T. de Segovia, además del verso habitual «tú que tienes el poder» y la variante «todo lo podéis hacer», encontramos las formas «Vos que lo podéis hacer» y «Vos que sois tan poderosa». El empleo de la forma «Vos» en las coplas de *O.V.P. Garcillán* y *V.S.R. Mozoncillo* es llamativo y fue también registrado en otra referencia de la C.C.T. de Segovia, a saber, *A.V.S.C. Etreros*. Paralelamente, la sustitución de «tú» por la fórmula de tratamiento «Vos» que aparece en ocasiones en esta área de la provincia se refleja en la forma «todo lo podéis hacer» presente en otras dos referencias de la C.C.T. de Segovia como son *A.S.R. Paradinas* y *O.V.S.B. Turégano*, así como en la referencia de tipo himno *V.C.S.J. (2) Navalmanzano*, del sur de la C.V.T. de Cuéllar.

En los versos tercero y cuarto de la fórmula se lleva a cabo una petición de lluvias y, en ocasiones, de algún otro beneficio. La formulación más habitual, con ocho apariciones entre Riaza y las comunidades de villa y tierra de Montejo, Sepúlveda, Cuéllar, Coca y Segovia, es «quita el candado a las nubes-para que empiece a llover». En las comunidades de villa y tierra de Maderuelo y Fresno de Cantespino encontramos como variantes para el tercer verso «interfiere ante Dios», «quita el cerrojo a las nubes», «*abre cerrojo* a las nubes» y, con tres apariciones, «rompe el velo de las nubes». En estas mismas coplas, el verso cuarto varía entre el habitual «para que empiece a llover», una variación «para que pueda llover», dos apariciones de «y que empiece a llover», una de ellas con el vulgarismo «y que *empiecen* a llover» y una aparición de la variante «y que comience a llover». Dentro de la C.C.T. de Segovia encontramos otras dos coplas con petición de aguas, bajo las variantes «poner nubes en el cielo-para que empiece a llover» en *O.V.S.B. Turégano* y «estar el cielo estrellado, poner nubes y llover» en *A.S.R. Paradinas*. En *S.V.R. Sotillo*, en la C.V.T. de Sepúlveda, encontramos una copla en la que, además del agua, se pide la Gloria, lo cual recuerda a las peticiones contenidas en la fórmula «8-*La gracia para morir*», presente en diversas referencias de la C.C.T. de Segovia, así como a una de las coplas de *C.V.S.P.A. Lastras* con la fórmula «8-*Cómo reluce...*». En esta copla, además, al pedir el agua, se pide como «Agua Bendita». Las diez coplas restantes, aparte de pedir lluvias, piden que se aplaquen los vientos y, en nueve de ellos, se hace mención explícita al llamado «aire cierzo». El aire cierzo es propiamente un viento de componente noroeste que se manifiesta en la región septentrional de la península, originado en el Moncayo por diferencia de presiones entre un anticiclón cantábrico y una borrasca mediterránea. Se trata de un viento seco y de baja temperatura que puede llegar a tener una velocidad elevada. Uno de sus rasgos, por tanto, es la falta de humedad. Si bien el viento cierzo es propiamente característico de la cuenca del Ebro, en el resto de regiones españolas se identifica, en general, con el viento frío de componente noroeste. Nótese que las referencias en las que aparecen estas peticiones contra el «aire cierzo» corresponden a las comunidades de villa y tierra de Sepúlveda, Fuentidueña, Cuéllar y Segovia. Las formulaciones oscilan entre «retirar el aire cierzo», «retirar los aires cierzos», «quítanos los aires cierzos», «quitar los aires del cierzo», «aplaca los aires cierzos» y «sostén el aire del cierzo» en el tercer verso y, en el cuarto verso, «poner nubes y llover», «y de las nubes llover», «y danos agua copiosa» y «manda a las nubes llover». En la referencia de tipo himno *V.C.S.J.[2] Navalmanzano* se pide contra los vientos sin hacer mención del «aire cierzo», diciendo «retirar, Señor, los vientos-hacer nubes y llover».

«8-*Y vino para el barril*» es una copla presente en la estrofa de una referencia de estructura compuesta y en dos referencias de estructura estrófica simple, de las comunidades de villa y tierra de Coca, Arévalo y Segovia. *A.C.C. Santiuste* es una referencia textual carente de melodía, la melodía de *C.V.P. Aldeanueva* transcurre en ritmo libre y la de la estrofa de *O.V.S.B. Turégano* presenta un patrón constante de rítmica binaria y subdivisión ternaria 8-B_T-2b. Esta fórmula textual aparece también en una copla recogida por Manuel González Herrero en su libro *El Cristo de los Gascones o Cristo de Segovia* que, en alusión a la ermita del Cristo del Humilladero de Cabezuela, dice «Cristo del Humilladero, te venimos a pedir que nos des aguas de mayo y vino para el barril» (González, 1986, 15).

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i> [A]	Oh, Virgen Santa del Burgo	Te venimos a pedir	8-B _T -2b
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	¡Oh! Virgen del Pinarejo	Te venimos a pedir	Libre
8	<i>A.C.C. Santiuste</i>	Al Cristo de la Capilla	Le venimos a pedir	-

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i> [A]	Que nos des agua <i>pal</i> campo	Y vino para el barril	8-B _T -2b
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	Que nos den pan <i>pa</i> la alforja	Y vino para el barril	Libre
8	<i>A.C.C. Santiuste</i>	Que nos de agua <i>pa</i> los trigos	Y vino para el barril	-

En el primer verso de esta fórmula se menciona explícitamente a la imagen a la que va dirigido el canto, a saber, la «Virgen del Burgo» en el caso de Turégano, la «Virgen del Pinarejo» en Aldeanueva del Codonal y el «Cristo de la Capilla» en Santiuste de San Juan Bautista. En el segundo verso se aprecia una diferencia entre la formulación de *A.C.C. Santiuste* y las otras dos, en el sentido de que en la copla de Santiuste no se realiza una petición dirigida a la imagen, sino que se narra la acción petitoria. En el tercer verso, llama la atención el uso estructural del vulgarismo *pa* en sustitución de «para». Finalmente, el cuarto verso es invariable entre los tres casos y presenta un contenido llamativo y peculiar, por contraste con el resto de fórmulas. Por una parte, el texto «y vino para el barril» introduce un chas-

carrillo, partiendo del esquema petitorio de referencia. En contraste con fórmulas como «8-La gracia para morir», habitual en la C.C.T. de Segovia, en la que se pedía junto con el agua como bien terrenal, el beneficio espiritual de «morir en Gracia de Dios», en este caso junto con el bien terrenal del agua se solicita un bien todavía menos trascendental como es el vino. Sin duda, el chascarrillo es explícito, pero se encuentra perfectamente imbricado con la estructura de los textos simplemente piadosos. No obstante, además, es interesante notar que la presencia del «vino» en la letra de A.C.C. *Santiuste* no es fortuita. En Santiuste de San Esteban hay una notable tradición de bodegas y cultivo de viñedos, de modo que el vino ocupa una posición destacada en el imaginario local. Lo mismo ocurre con respecto a C.V.P. *Aldeanueva* en Aldeanueva del Codonal, donde el cultivo de viñedos ha sido practicado tradicionalmente. Este hecho, además, refuerza la naturalidad del chascarrillo aportando el doble sentido de estar pidiendo –concienzudamente– para el beneficio de los cultivos locales y –en clave de humor– para el beneficio de los bebedores de vino.

Otras coplas octosilábicas: además de las fórmulas anteriores, entre las coplas octosilábicas documentadas encontramos otros textos que aparecen exclusivamente en referencias particulares. Así, en las comunidades de villa y tierra de Fuentidueña y Cuéllar encontramos otras coplas independientes cantadas centralmente con el patrón de rítmica binaria de subdivisión binaria 8-B_B-2.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	Virgen Santa del Pinar	Agua te vengo a pedir	8-B _B -2
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	Cristo de la Buena Muerte	Te ponemos en novenas	a: 8-B _B -2b b,c,d: 8-B _B -2
7	<i>D.A.S. Chañe [A]</i>	Ya te sacan de tu casa	Y te llevan por las calles	a,c,d: 8-B _B -2 b: 8-B _B -3
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [A] (1)</i>	Oh, Virgen de los Remedios	Madre de los patriarcas	
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [A] (2)</i>	Esposa de San José	Reina de los patriarcas	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	8-B _B -2
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	No nos mandes aires cierzos	Mádanos agua serena	a: 8-B _B -2b b,c,d: 8-B _B -2
7	<i>D.A.S. Chañe [A]</i>	Oh, Virgen de San Antonio	A ver las necesidades	a,c,d: 8-B _B -2 b: 8-B _B -3
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [A] (1)</i>	Danos el agua, Señora	Para regar nuestras plantas	
7	<i>D.A.S.(2) Chañe [A] (2)</i>	Danos el agua, Señora	Para regar nuestras plantas	

Todas estas coplas salvo la última hacen mención de la imagen local a la que va dirigido el canto. Así, en la referencia de Torrecilla se menciona a la «Virgen del Pinar», en la referencia de Fuente el Olmo se cita al «Cristo de la Buena Muerte», y en las coplas de las referencias de Chañe se emplean los apelativos «Virgen de los Remedios» y «Virgen de San Antonio». La «Virgen de los Remedios» de Chañe también es conocida localmente como la «Virgen de San Antonio», dado que se encuentra en la ermita de San Antonio. Sin embargo, la consistencia de alusiones como «Virgen de los Remedios» en *D.A.S. (2) Chañe*, documentada en 2016, llama la atención frente a la alusión en términos de «Virgen de San Antonio» en *D.A.S. Chañe*, documentada en 1981.

Por otra parte, en la copla de *C.B.M. Fuente el Olmo* se alude de manera explícita a la práctica de los novenarios. Esta alusión explícita resulta significativa, dada la especial frecuencia con que nuestros informantes refirieron a la práctica de novenarios en el contexto de las prácticas propiciatorias específicas de petición de lluvias en la C.V.T. de Fuentidueña en contraste con otras zonas de la provincia. También en esta copla encontramos que junto con la petición de lluvias se realiza una petición contra los «aires cierzos», como ocurría en varias coplas de la fórmula «8-Tú que tienes el poder» en las comunidades de villa y tierra de Sepúlveda, Fuentidueña, Cuéllar y Segovia.

La mención a «las necesidades» en la copla de *D.A.S. Chañe* recuerda a la fórmula «6-Las necesidades» presente en referencias de las comunidades de Ayllón y Fuentidueña. Y de las dos coplas de *D.A.S.(2) Chañe* que hablan de la figura de la Virgen en términos –procedentes de las narrativas cristianas– de «Reina/Madre de los patriarcas», llama la atención la presencia del verso «danos el agua, Señora», que habitualmente inicia la habitual fórmula «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», pre-

sente en ambas referencias de Chañe y, en general, en las comunidades de villa y tierra de Sepúlveda, Fuentidueña, Cuéllar, Coca, Arévalo y Segovia. Como se ha venido viendo, la expresión «regar nuestras plantas» es poco habitual, frente a otras terminologías más frecuentes como «campos», «panes», «trigos», «cebadas», «centenos», etc.

Nótese que todas las coplas son de petición de lluvias a excepción de la copla de *D.A.S. Chañe*, que es de tipo narrativo y refiere a la práctica cultural de las procesiones de rogativas.

Por otra parte, en *A.V.O. Balisa* de la C.C.T. de Segovia encontramos un par de coplas de arco narrativo compartido, cantadas con un grupo de patrones de rítmica binaria de subdivisión binaria de las familias de 8-B_B-2 y 8-B_B-3.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>O.V.P. Garcillán (1)</i>	Las nubes andan variando	Y no rompen a llover	a,b: 8-B _B -2c
9	<i>O.V.P. Garcillán (2)</i>	El Hijo la ha contestado	Con muchísima humildad	c: 8-B _B -3g d: 8-B _B -3c'

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>O.V.P. Garcillán (1)</i>	Está esperando la Virgen	De su Hijo el parecer	a,b: 8-B _B -2c
9	<i>O.V.P. Garcillán (2)</i>	Yo les mandaré el agua	Cuando sea mi voluntad	c: 8-B _B -3g d: 8-B _B -3c'

En estas coplas enlazadas narrativamente se hace referencia a «la Virgen», en alusión a la Virgen de la Piedad de Garcillán. Sin embargo, en ellas se subraya el hecho de que, aunque el pueblo dirija sus ruegos a la imagen de la Virgen de la Piedad, de acuerdo con las narrativas cristianas es Dios a quien, por medio de la imagen local, se dirigen las peticiones y, por tanto, quien posee la potestad de conceder la lluvia. Así, estas coplas reflejan hasta qué punto la reconducción de los contenidos de la denominada «piedad popular» hacia las narrativas oficiales eclesiológicas, llevada a cabo por parte de la Iglesia, ha sido asimilada socialmente, reflejándose en las propias narrativas culturales de dicha «piedad popular».

También encontramos coplas independientes en relación con melodías con patrones de rítmica ternaria y subdivisión binaria en las comunidades de villa y tierra de Montejo y Cuéllar.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	Ves que los niños suspiran	Ves que los viejos dan ayes	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	Santo Cristo del Perdón	Ya que nos has dado el agua	8-TB-1h
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	Dadnos el agua, Señor	Aunque sea gota a gota	8-T _B -2b
7	<i>V.H. Gomezserracín [A]</i>	Ya venimos del Henar	Con muchísima alegría	8-T _B -2

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	Los jóvenes afligidos	De ver llorar a sus padres	a,c: 8-T _B -1 b,d: 8-T _B -1b
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	Líbranos del aire cierzo	Y también de las heladas	8-TB-1h
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	Que humildes te lo pedimos	Estas mujeres devotas	8-TB-2b
7	<i>V.H. Gomezserracín [A]</i>	Que nos ha dicho la Virgen	Que volvamos otro día	8-T _B -2

La copla de *S.V.V. Montejo* no es propiamente petitoria, sino que expresa las consecuencias problemáticas de la sequía. Para ello, al igual que ocurría en la fórmula «8-Mozos, ancianos y niños» presente en dos referencias de la C.C.T. de Segovia, se recorren los diferentes rangos de edad de la población, reflejando la unión de estos frente a los problemas comunitarios. Por otra parte, la copla utiliza la expresión «los viejos dan ayes» contenida también en una de las coplas hexasilábicas de *V.R. Mazagatos*, de la C.V.T. de Ayllón.

La copla de *S.C.P. Chatún* llama la atención por referir a una segunda petición realizada tras haber obtenido los beneficios de una primera propiciación de lluvias. En esta segunda petición aparece nuevamente una mención al «aire cierzo», frecuente en las comunidades de villa y tierra de Sepúlveda, Fuentidueña, Cuéllar y Segovia. El primer verso con el nombre de la imagen local supone una constante en la mayoría de las coplas de esta referencia.

La copla de *D.A.S. Gomezserracín* es propiamente de petición de lluvias. Emplea el primer verso «Danos el agua, Señor», común con la habitual fórmula «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», presente en esta referencia y, en general, en las comunidades de villa y tierra de Sepúlveda, Fuentidueña, Cuéllar, Coca, Arévalo y Segovia. Llama la atención el hecho de que puntualiza que quienes realizan la petición son mujeres.

Finalmente, la copla de la estrofa de *V.H. Gomezserracín* no es de temática propiciatoria, sino que refiere al santuario de la Virgen del Henar y sus tradicionales romerías, alineándose así con el contenido del estribillo de esta referencia, que presenta la fórmula «6-Vamos al Henar».

Por otra parte, también encontramos coplas independientes con relación a melodías con el patrón de rítmica binaria y subdivisión ternaria 8-B_T-2 en las comunidades de villa y tierra de Maderuelo y Sepúlveda.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
1	<i>S.C.C Cedillo [A] (1)</i>	Por tu corona de espinas	Y tus dolorosos clavos	8-B _T -2
1	<i>S.C.C Cedillo [A] (2)</i>	Triste con miedo y confuso	Y ya casi agonizando	
1	<i>S.C.C Cedillo [A] (3)</i>	Dios es misericordioso	Y también es justiciero	
1	<i>P.E. Cilleruelo [A]</i>	En medio de este santuario	Hay una nube parada	
5	<i>S.V.R. Sotillo [A] (1)</i>	Aquí estamos de rodillas	Al pie del altar precioso	
5	<i>S.V.R. Sotillo [A] (2)</i>	Con el rocío de la noche (9)	Y las mañanas tan frescas	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
1	<i>S.C.C Cedillo [A] (1)</i>	Danos el agua, Jesús	Aunque no lo merezcamos	8-B _T -2
1	<i>S.C.C Cedillo [A] (2)</i>	Enviad, Señor, la lluvia	Que se nos secan los campos	
1	<i>S.C.C Cedillo [A] (3)</i>	Si no nos arrepentimos	Nos mirará muy severo	
1	<i>P.E. Cilleruelo [A]</i>	Esperando tu licencia	Para traernos el agua	
5	<i>S.V.R. Sotillo [A] (1)</i>	Para dar las buenas noches	A Dios Todopoderoso	
5	<i>S.V.R. Sotillo [A] (2)</i>	Se sostiene en nuestros campos	La Divina Providencia	

Las coplas relativas a la C.V.T. de Maderuelo son todas de petición de lluvias, mientras que las de *S.V.R. Sotillo*, refieren a otros aspectos narrativos en torno al culto religioso y la relación de la divinidad con el curso del ciclo anual de las labores campesinas. De la primera copla de *S.C.C Cedillo* destaca la presencia del verso final «aunque no lo merezcamos», común con la fórmula «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera» presente en las comunidades de villa y tierra de Sepúlveda, Fuentidueña, Cuéllar, Coca, Arévalo y Segovia, así como con la fórmula «8-Aunque no lo merezcamos-El agua nos hace falta» presente en *A.T.P. [5] Valseca* de la C.C.T. de Segovia y, concretamente en la C.V.T. de Maderuelo, en la propia referencia *S.C.C Cedillo*.

En la C.V.T. de Sepúlveda encontramos también una referencia de estructura estrófica simple y de rítmica binaria y subdivisión ternaria cuyas dos coplas no se corresponden con ninguna fórmula de contenido habitual. Se trata de *O.V.M.M. Grajera*.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
5	<i>O.V.M.M. Grajera (1)</i>	Oh, Virgen Madre María	Madre de mi corazón	a,b: 8-B _T -1b
5	<i>O.V.M.M. Grajera (2)</i>	Mádanos lluvia fecunda	Que dé lozanía y verdor (9)	c,d: 8-B _T -2

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
5	<i>O.V.M.M. Grajera (1)</i>	Manda la lluvia a los campos	Y pídeselo al Señor	a,b: 8-B _T -1b
5	<i>O.V.M.M. Grajera (2)</i>	O el hambre con sus estragos	Vendrá sobre está región	c,d: 8-B _T -2

La singularidad de este texto resulta llamativa. Su contenido es puramente de petición de lluvias. De hecho, la propia palabra «lluvia» aparece en ambas coplas. No realiza alusiones directas a cultivos específicos y llama la atención la utilización de palabras como «fecunda» y «lozanía». En ambos casos son términos que refieren a estados vigorosos y productivos de la naturaleza. Se pide agua para que la tierra produzca en abundancia, y eso se refleja en la terminología empleada. Igualmente, el «verdor» redundante sobre el concepto de «lozanía» cuando este se refiere a las plantas. Las alusiones a la Virgen refieren en este caso a la imagen local de la «Inmaculada». Además, aunque podrían ser consideradas como coplas independientes, las dos coplas presentan un arco narrativo común coherente, de modo que podrían considerarse como un caso similar, aunque menos evidente, al de *A.V.O. Balisa* de la C.C.T. de Segovia.

Por otra parte, en la C.V.T. de Cuéllar encontramos otra referencia en cuyas estrofas, de melodía basada en un patrón de rítmica binaria y subdivisión ternaria, se presentan coplas independientes. Una de ellas es de tipo descriptivo y no petitorio, aunque alude al papel de la imagen local dentro del entramado propiciatorio. Dicha imagen aparece referida de manera explícita.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>G.S.C. Fuentes [A]</i>	No lloréis aunque los campos	Padezcan por la sequía	8-B _T -1

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>G.S.C. Fuentes [A]</i>	Les dará el agua del cielo	El Cristo de la Agonía	8-B _T -1

Otra copla alude al poder protector divino de la imagen y solicita su socorro en términos generales. Esta copla presenta una estructura métrica especial de tipo [8a 8b 8b 8a].

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>G.S.C. Fuentes [A]</i>	Pues tenéis todo el poder	De Dios Padre en vuestras manos	8-B _T -1

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>G.S.C. Fuentes [A]</i>	Crucifijo soberano	<i>Venirnos a socorrer</i>	8-B _T -1

Por otra parte, encontramos también una copla independiente en relación con una melodía articulada en torno al patrón de rítmica unaria y subdivisión ternaria 8-U_T-1. Se trata de la referencia de estructura estrófica simple *A.V.T.H. San Miguel*, documentada en la C.V.T. de Fuentidueña

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	Ayer tarde salí al campo	Señora, vine admirada	8-U _T -1

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	Viendo que los pajaritos	Con el pico piden agua	8-U _T -1

Se trata de una copla cuyo contenido no es petitorio, pero refiere a la necesidad de lluvias, como ocurre en el caso de la copla correspondiente a la fórmula «8-*Las paneras se nos cierran*» también contenida en esta referencia. Al igual que en aquel caso, la copla contiene imágenes referentes al imaginario campesino. El término «Señora» refiere en el contexto de San Miguel de Bernuy a la imagen local de la Virgen del Río.

Otra de las coplas independientes documentada en la C.V.T. de Cuéllar corresponde a *A.M.V.S. Moraleja Cuéllar*, referencia textual carente de melodía de estructura estrófica simple.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>A.M.V.S. Moraleja Cuéllar (1)</i>	Aquí me vengo a sentar	En esta piedra sagrada	-
7	<i>A.M.V.S. Moraleja Cuéllar (2)</i>	Que nos conservéis los trigos	Los trigos y los centenos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>A.M.V.S. Moraleja Cuéllar (1)</i>	A pediros, Virgen Pura	Que nos concedáis el agua	-
7	<i>A.M.V.S. Moraleja Cuéllar (2)</i>	Danos agua, Virgen Pura	Aunque no lo merecemos	

Al igual que en el caso de *O.V.M.M. Grajera*, de la C.V.T. de Sepúlveda, se detecta en este par de coplas la posibilidad de considerarlas como par enlazado en un arco narrativo único del estilo –aunque nuevamente menos evidente– del que presenta *A.V.O. Balisa* de la C.C.T. de Segovia. El empleo del término «Virgen pura» –en alusión genérica a la imagen de la Virgen en una localidad cuya patrona es Santa María Magdalena– en el tercer verso de ambas coplas supone un elemento común destacable con el verso inicial de fórmulas como «8-Agua, agua, Virgen pura», presente en *S.C.P. Chatún* de la misma C.V.T. de Cuéllar. Además, la segunda copla comienza por «danos agua», al igual que otras coplas como varias de las correspondientes a la fórmula «8-Por favor te lo pedimos/Danos agua, danos agua/Danos agua cristalina». Por último, el verso final de la segunda copla supone una variación del habitual «aunque no lo merezcamos» presente en la fórmula «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», habitual en la C.V.T. de Cuéllar.

Así mismo, en la referencia textual carente de melodía *V.S.O. Valles* de la C.V.T. de Fuentidueña encontramos un par de coplas independientes.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
6	<i>V.S.O. Valles (1)</i>	Virgen Santa de los Olmos	Te tenemos en recuerdo	-
6	<i>V.S.O. Valles (2)</i>	Virgen Santa de los Olmos	Que tienes en esas manos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
6	<i>V.S.O. Valles (1)</i>	Desde el año de la peste	Que librastes a este pueblo	-
6	<i>V.S.O. Valles (2)</i>	Una fuente cristalina	Para regar nuestros campos	

En ambos casos el primer verso es «Virgen Santa de los Olmos», común también a otras coplas contenidas en esta referencia correspondientes a las fórmulas «8-Cómo reluce...» y «8-Tú que tienes el poder». La primera de las coplas refiere a un episodio histórico de la práctica de las rogativas a la Virgen de los Olmos en relación con una peste, recogiendo narrativas locales referentes a la práctica propiciatoria de referencia. La segunda copla utiliza la expresión «Que tienes en esas manos» similar a versos de coplas independientes de las referencias *P.E. Cilleruelo* y *P.E.(2) Cilleruelo* de la C.V.T. de Maderuelo, como son «Que las tienes en tu mano» y «Que las tienes en tus manos», respectivamente. En su tercer verso, por otra parte, la imagen contenida en el verso «Una fuente cristalina» aparece en muchos otros versos de las referencias documentadas en diferentes formulaciones.

En la C.V.T. de Cuéllar y, más aún, en la C.C.T. de Segovia, encontramos una serie de referencias en las que la cantidad de coplas documentadas resulta especialmente llamativa. Por una parte, hay ciertas referencias en las que dichas coplas giran, en su gran mayoría, en torno a la petición de lluvias.

Es el caso de *C.V.S.P.A. Lastras*, *A.S.R. Paradinas* y *S.C.A. Vegas*, tres referencias de estructura compuesta cuyas estrofas –y estribillos en el caso de los dos primeros, de tipo [A, A,...]–, presentan patrones de rítmica ternaria y subdivisión binaria entre los que se incluye, en todos los casos, el patrón 8-T_g-1c.

Entre las coplas de *C.V.S.P.A. Lastras* encontramos numerosas fórmulas habituales como «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», «8-Cómo reluce...», «8-Por los tres clavos de acero», «8-Que

bien nos lo puedes dar», «8-Qué es aquello que reluce», «8-Quién es aquella Señora» y «8-Tú que tienes el poder». Aparte de ellas, también encontramos un conjunto de coplas independientes.

La primera de ellas, en la que se pide el agua, ejerce de estribillo y presenta una fórmula especial que se repite en el primer y tercer verso.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [B]	Salve Salcedón pedimos	Salve Salcedón clamamos	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [B]	Salve Salcedón pedimos	Agua para nuestros campos	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

En las estrofas también se presentan una serie de coplas de petición de lluvias.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (1)	Danos el agua Señora	Y dánoslo copioso	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (2)	Danos el agua Señora	Que los niños piden pan	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (3)	Encima de tu corona	Se posa una mariposa	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (4)	Oh Virgen de Salcedón	Criadita entre espadañas	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (5)	Oh Virgen de Salcedón	Criadita entre pinares	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (1)	Libranos de tempestades	Y también de los pedriscos	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (2)	Si se nos secan los trigos	No se lo podemos dar	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (3)	Con letras de oro que dicen	Danos el agua copiosa	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (4)	Danos el agua Señora	Que se nos secan las plantas	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A] (5)	Danos el agua Señora	Que se nos secan los panes	

En todas las anteriores coplas se presenta el verso «Danos el agua, Señora» o, en su defecto, «Danos el agua copiosa», común con fórmulas como «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», «8-Por los tres clavos de acero» o «8-Que bien nos lo puedes dar», presentes en esta referencia y, en general, en la C.V.T. de Cuéllar. La primera de ellas pide, además de la lluvia, contra las tempestades y el granizo. En ella se puede apreciar nuevamente el vulgarismo de cambio de género del agua habitual en el conjunto de textos estudiados. La segunda copla constituye una variación de la fórmula «8-Por los tres clavos de acero», suprimiendo dicho verso, pero manteniendo la más general referencia a que «los niños piden pan». La tercera copla alude a la «corona de la Virgen», elemento presente en diversas coplas, como una de las variantes de la fórmula «8-Cómo reluce...», presente en esta misma referencia, o las concernientes a la fórmula «8-La corona de la Virgen», presente en otras referencias de la C.V.T. de Cuéllar. Las dos últimas coplas son de estructura paralela y, aparte de emplear el verso «danos el agua, Señora», comienzan por «Oh, Virgen de Salcedón», el mismo verso por el que comienza la versión local de la fórmula «8-Tú que tienes el poder».

Aparte de las anteriores, en *C.V.S.P.A. Lastras* se presenta una copla en la que no se pide el agua. Esta copla resulta muy interesante por reflejar el sentimiento de atención intermitente del pueblo hacia la imagen de la Virgen en un tiempo de declive del culto religioso.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A]	Oh Virgen de Salcedón	Qué ofendida te tenemos	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i> [A]	Venimos a pedir agua (9)	Cuando obligados nos vemos	a: 8-T _B -1c b: 8-T _B -2c c-d: 8-T _B -1c''' c-d: 8-T _B -1c''

Entre las coplas de *A.S.R. Paradinas* encontramos varias fórmulas habituales como «8-La gracia para morir», «8-Mozos, ancianos y niños» y «8-Tú que tienes el poder». Aparte de ellas, también encontramos un conjunto de coplas independientes. Dos de ellas son coplas de petición de lluvias.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [A] (1)	A la puerta de la iglesia	Hay un pobre labrador	8-T _B -1c
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [A] (2)	Las cebadas en capullo	Las algarrobas en flor	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [A] (1)	Pidiendo agua <i>pa</i> los campos	Concédeselo Señor	8-T _B -1c
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [A] (2)	Agua, Sagradas Reliquias	Agua por amor de Dios	

En la segunda de estas coplas se menciona un tipo nuevo de cultivo, que es el de la algarroba. Al igual que los yeros en la franja norte de la provincia, en el sur el cultivo de la algarroba se ha destinado habitualmente para la alimentación del ganado.

Aparte de estas coplas de petición de lluvias, destaca una copla que narra contenidos relativos a la historia local de las reliquias –referida en su momento– en torno al personaje de fray Esteban.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [A]	Fray Esteban de las Monjas	Hijo de este pueblo fue	8-T _B -1c

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>A.S.R. Paradinas</i> [A]	Donó las Santas Reliquias	Para avivar nuestra fe	8-T _B -1c

Entre las coplas de *S.C.A. Vegas* nuevamente encontramos las fórmulas habituales de «8-Mozos, ancianos y niños» y «8-Tú que tienes el poder». Aparte de ellas, también encontramos un conjunto de coplas independientes que giran en torno a la petición de lluvias.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>S.C.A. Vegas</i> [A] (1)	Con todo vuestro poder	Y toda vuestra grandeza	a,b,c,d: 8-T _B -1d d: 8-T _B -1c
9	<i>S.C.A. Vegas</i> [A] (2)	Con el vestido encarnado	Y las tres franjas doradas	
9	<i>S.C.A. Vegas</i> [A] (3)	Crucifijo del amor	Alta tienes la enramada	

9	S.C.A. Vegas [A] (4)	Agua, Señor, y más agua	En los trigos y centenos	a,b,c,d: 8-T _B -1d d: 8-T _B -1c
9	S.C.A. Vegas [A] (5)	Cristo Santo del Amor	Y San Antonio bendito	
9	S.C.A. Vegas [A] (6)	Cristo Santo venerable	En vuestras manos está	
9	S.C.A. Vegas [A] (7)	Con la corona de espinas	Abierto vuestro costado	
9	S.C.A. Vegas [A] (8)	Con la corona de espinas	Y con tus pies tan labrados	
9	S.C.A. Vegas [A] (9)	Nuestro Cristo del amor	Nos manda el agua sereno	
9	S.C.A. Vegas [A] (10)	Con esto nos despedimos	Santo Cristo del amor	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	S.C.A. Vegas [A] (1)	Danos el agua, Señor	Que se seca la cosecha	a,b,c,d: 8-T _B -1d d: 8-T _B -1c
9	S.C.A. Vegas [A] (2)	Danos el agua, Señor	Que se secan las cebadas	
9	S.C.A. Vegas [A] (3)	Así pondrás a los trigos	Las garrobas y cebadas	
9	S.C.A. Vegas [A] (4)	Agua, Señor, y más agua	Porque si no perecemos	
9	S.C.A. Vegas [A] (5)	Hacernos este milagro	Que con fervor te pedimos	
9	S.C.A. Vegas [A] (6)	El amparo <i>pa</i> nosotros	Si nos lo queréis mandar	
9	S.C.A. Vegas [A] (7)	Los vecinos de este pueblo	Angustiados te rogamos	
9	S.C.A. Vegas [A] (8)	Ya nos vas mandando el agua	Para favor de los campos	
9	S.C.A. Vegas [A] (9)	Y ahora con gran devoción	Otro Credo le recemos	
9	S.C.A. Vegas [A] (10)	Perdona nuestros pecados	Y danos tu bendición	

La primera de las anteriores coplas hace referencia al «poder», concepto común con la fórmula «8-Tú que tienes el poder», que también se presenta en esta referencia. Además, tanto en esta copla como en la segunda, se emplea el verso «Danos el agua, Señor», común con fórmulas habituales del tipo de «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», presente en las comunidades de villa y tierra de Sepúlveda, Fuentidueña, Cuéllar, Coca, Arévalo y Segovia. Por otra parte, los versos tercero y cuarto de la segunda copla son comunes a una de las variaciones de la fórmula «8-Se quejan los labradores» presente en las comunidades de villa y tierra de Maderuelo, Montejo, Fresno de Cantespino y Sepúlveda. La estructura de la tercera copla recuerda a la de la fórmula «8-Cómo reluce...» y en ella aparecen nuevamente las «garrobas» o algarrobas habituales de esta zona de la provincia. Además, en esta copla se alude al nombre de la imagen del «Santo Cristo del Amor». La cuarta copla emplea la expresión reiterativa «Agua, Señor, y más agua», que recuerda a fórmulas del tipo «8-Agua, agua, Virgen pura» «6-Agua, Virgen pura» o, aún más, a la copla independiente «Agua, Señor, Agua», todas ellas de la C.V.T. de Ayllón. En la quinta copla, junto a una nueva referencia directa al «Santo Cristo del Amor», la petición se dirige también a «San Antonio», imagen por la que también ha habido tradicionalmente una fuerte devoción local y que remite a la ermita de San Antonio, compartida por Vegas de Matute con las Navas de San Antonio y Zarzuela del Monte. En esta copla, no se formula explícitamente la petición de lluvias, pero se hace referencia a la misma en términos de petición de un «milagro». Después, se suceden un par de coplas de petición genérica de ayuda en las que destaca la imagen de desamparo y angustia del pueblo ante la sequía. En la segunda de ellas se recogen elementos narrativos de la crucifixión de Cristo como la «corona de espinas» o la «lanzada en el costado». Este mismo tipo de referencias se mantiene en la copla octava, que refiere a la llegada de la lluvia. La copla novena es una copla de agradecimiento por los favores concedidos, del tipo de las aparecidas previamente en *O.V.R. San Miguel* y *A.V.S.C. Etreros*. En ella se emplea la expresión «lo tiene en su mano», presente en otras coplas como una de tipo independiente que presentan en común *P.E. Cilleruelo* y *P.E.(2) Cilleruelo*. Por último, la copla décima refiere nuevamente a la concesión de la lluvia, vinculándola no solo al refuerzo del culto en términos de llamada a la oración, sino más profundamente al refuerzo de la fe, al referir concretamente a la «oración del Credo». Finalmente, la última copla añade una despedida al Santo Cristo pidiendo el perdón y la bendición en términos generales.

La copla correspondiente a la fórmula «8-Tú que tienes el poder» aparece entre las coplas 7 y 8, y la correspondiente a la fórmula «8-Mozos, ancianos y niños» aparece al final a modo de moraleja acerca de la conveniencia de la práctica propiciatoria. El orden secuencial lógico en que aparecen todas estas coplas en la grabación de referencia –algo poco habitual– muy probablemente se deba a un esfuerzo consciente de reordenación del texto llevado a cabo de cara a dicha grabación.

Otra referencia en la que se aprecia una especial proliferación de coplas originales en torno a la petición de lluvias es *O.V.S.B. Turégano*, cuyas estrofas se acompañan en este caso de un patrón de rítmica binaria de subdivisión ternaria 8-B_T-2b.

En sus estrofas, por una parte, encontramos reunidas varias de las fórmulas de contenido habituales, como son «8-Cómo reluce...», «8-La corona de la Virgen», «8-Quién es aquella Señora», «8-Tú que tienes el poder» y «8-Y vino para el barril», tal y como se ha visto anteriormente. Pero, además, encontramos una serie de coplas independientes que giran en torno a la temática de la petición de lluvias.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (1)</i>	Agua pedimos, Señora	Agua para nuestros campos	8-B _r -2b
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (2)</i>	Está parada la siembra	A causa de la sequía	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (3)</i>	Oh, Virgen Santa del Burgo	Desde este sagrado templo	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (4)</i>	Oh, Virgen Santa del Burgo	Siempre nos has socorrido	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (1)</i>	Te lo pedimos tus hijos	Porque lo necesitamos	8-B _r -2b
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (2)</i>	Te venimos a pedir	Que nos llueva en este día	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (3)</i>	Alza la vista y verás	La aspereza del terreno	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (4)</i>	Danos el agua copiosa	Que se nos secan los trigos	

La primera de las coplas anteriores posee el primer verso en común con la fórmula «8-Agua pedimos, Señora», presente en las referencias de C.V.T. de Montejo. En la segunda copla, que incide sobre la necesidad de lluvias en el marco del trabajo agrícola, se emplea de manera explícita el término «sequía», lo cual resulta inusual. En la tercera copla se solicita a la Virgen que contemple el problema en su función de abogada protectora del pueblo. Dicha copla comienza por el mismo verso que las variantes locales de las fórmulas «8-Cómo reluce...» y «8-Tú que tienes el poder». Este mismo verso da comienzo a la cuarta copla, que contiene una petición explícita de lluvias e incluye una referencia general a la función protectora de la imagen.

Las peticiones continúan en otras coplas en las que se hace referencia al «perdón de los pecados». En la primera de estas coplas se formula nuevamente la petición de lluvias, mientras que esto no ocurre en la segunda, a pesar de lo cual se hace referencia al canto como «plegaria».

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (1)</i>	Oh, Virgen, riega los campos	Y danos el pan bendito	8-B _r -2b
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (2)</i>	Salve, Virgen Milagrosa	Refugio de pecadores	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (1)</i>	Y que el Señor nos perdone	Lo que le hemos ofendido	8-B _r -2b
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (2)</i>	Escucha esta plegaria	Que invocan los labradores	

Incluso, como símbolo de arrepentimiento y súplica se recoge en otras dos coplas el gesto de arrodillarse ante la imagen.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (1)</i>	Estos pobres pecadores	De rodillas te pedimos	8-B _r -2b
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (2)</i>	Oh, Virgen Santa del Burgo	De rodillas te pedimos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (1)</i>	Nos des agua para el campo	Fe y amor a los cristianos	8-B _T -2b
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (2)</i>	Que nos des agua bendita	Que se nos secan los trigos	

En otra de las coplas documentadas, a la petición de lluvias se suma una petición contra el granizo.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A]</i>	La Virgen ya no está sola	También está Jesucristo	8-B _T -2b

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A]</i>	Dadnos el agua abundante	Y líbranos del pedrisco	8-B _T -2b

Y en otra copla se insta a los labradores a practicar el culto a la Virgen aludiendo a la dimensión propiciatoria del mismo.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A]</i>	Labrador si vas al campo	Y pasas por el castillo	8-B _T -2b

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A]</i>	Acuérdate de la Virgen	Que es la que riega los trigos	8-B _T -2b

Al igual que ocurría en *S.C.A. Vegas* y, como se señaló en su momento, en *A.V.S.C. Etreros*, encontramos una serie de coplas originales de agradecimiento por los bienes concedidos.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (1)</i>	Te damos gracias, Señora	Por las aguas recibidas	8-B _T -2b
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (2)</i>	Oh, Virgen Santa del Burgo	Tú que nos has socorrido	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (3)</i>	Te damos gracias, Señora	Por habernos socorrido	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (1)</i>	Siempre que te las pedimos	Nos las concedes, María	8-B _T -2b
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (2)</i>	Te damos gracias, Señora	Y cuida de nuestros trigos	
9	<i>O.V.S.B. Turégano [A] (3)</i>	Auméntanos nuestra Fe	Y cuida de nuestros trigos	

Entre estas coplas, la tercera y –en especial– la segunda, presentan una similitud notable con una de las anteriores coplas de petición de lluvias contenidas en esta misma referencia. En la última, además, aparece nuevamente la temática del aumento de la fe, presente también en *S.C.A. Vegas*.

Las referencias *C.V.S.P.A. Lastras*, *A.S.R. Paradinas*, *S.C.A. Vegas* y *O.V.S.B. Turégano* tienen en común la especial abundancia de coplas originales aparte de fórmulas convencionales, pero esta debe ser comprendida en vinculación a la existencia de estrategias de conservación para cada uno de los casos. En el caso de *C.V.S.P.A. Lastras*, *A.S.R. Paradinas* y *O.V.S.B. Turégano* existen documentos parroquiales en los que se han recogido dichas colecciones de coplas, conservadas además de en la iglesia parroquial, en copias guardadas por los vecinos en sus casas. Por otra parte, en el caso de *S.C.A. Vegas*, la grabación coordinada por Carlos Porro supone también un procedimiento de conservación.

Además, en nuestro trabajo de campo en estas localidades percibimos un mayor número de referencias por parte de nuestros informantes en relación con el proceso de creación de las coplas, en contraste con otros lugares. Así, tanto con relación a *C.V.S.P.A. Lastras* como a *A.S.R. Paradinas* y *O.V.S.B. Turégano*, nuestros informantes refirieron de uno u otro modo a la creación de coplas por parte de los vecinos, frente a la presencia de otras coplas consideradas «antiguas». Estas últimas hacen referencia a las coplas correspondientes a las fórmulas de contenido referidas anteriormente. Por el contrario, los informantes atribuyeron una fecha de creación más reciente a las coplas originales independientes.

En este mismo estilo de referencias, pero en un grado todavía mayor de proliferación de coplas originales, encontramos los casos de *C.V.P. Aldeanueva*, *C.S.C.S.M. [2] Villoslada* y *N.S.P. Miguel Ibáñez*, en las comunidades de villa y tierra de Arévalo y Segovia. En el caso de estas tres referencias, además, se presentan numerosas coplas cuya temática no es propiamente propiciatoria, sino de otros tipos como de alabanza o de tipo narrativo en relación con el contexto sociocultural amplio de las prácticas propiciatorias. Por otra parte, en los tres casos nuestros informantes fueron explícitos a la hora de indicar que, aparte de las coplas consideradas «antiguas», el resto de coplas las habían ido escribiendo diferentes vecinos a lo largo de los años, e incluso en algunos casos ellos mismos, como en el caso de algunas de las coplas de *C.V.P. Aldeanueva*.

Así, en primer lugar, en *C.V.P. Aldeanueva* –referencia de estructura simple y rítmica libre– encontramos un conjunto de coplas que son cantadas a la Virgen durante los días que pasa en la localidad, entre el día de San Segundo y la romería del Pinarejo. Aparte de coplas relativas a las fórmulas «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera» y «8-Y vino para el barril», encontramos en esta referencia numerosas coplas que, de acuerdo con el relato de nuestros informantes, han sido escritas para cantárselas a la Virgen por unos y otros vecinos y, entre ellos, por una de nuestras informantes.

Muchas de estas coplas refieren a la propia estructura de las prácticas propiciatorias locales.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	El día de San Segundo	Vienes al pueblo María	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Tu estancia en el pueblo es	Un bálsamo de alegría	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Otra vez aquí nos tienes	Postrados ante tu altar	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (4)</i>	Unos tienen sus recuerdos	Otros tienen alegrías	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (5)</i>	En la iglesia tus novenas	Y en tu ermita romería	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (6)</i>	Eres linda y morenita	Eres mi noche y mi día	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (7)</i>	En tu ermita en el pinar	Estás, ¡oh!, Virgen morena	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (8)</i>	Van cargados de emociones	A contarte sus pesares	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (9)</i>	Camino nuestra Señora	Te acompaña este tu pueblo	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (10)</i>	En tu ermita nos juntamos	A rendirte un homenaje	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	La gente sale a tu encuentro	A darte la bienvenida	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Nos ayuda a caminar	Más alegres cada día	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Es bonito y dulce, Madre	El poderte saludar	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (4)</i>	Pero todos te esperamos	Con gran cariño, María	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (5)</i>	Allí todos nos reunimos	Con la mayor alegría	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (6)</i>	Y el pueblo con ilusión	Va a hacerte tu romería	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (7)</i>	Todo el año allí esperando	A los devotos que llegan	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (8)</i>	Te piden por su familia	Y te rezan una Salve	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (9)</i>	Y el aroma del pinar	Va acariciando tu pelo	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (10)</i>	Allí te damos la gracias	Por todo lo que nos haces	

Incluso, varias coplas aluden autorreferencialmente al propio canto a la Virgen.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Me gusta estar en el campo	Cuando nace el nuevo día	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Cuando yo era pequeño	Me enseñaron a cantarte	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Al entrar en esta iglesia	Una paloma cantó	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Y cantar muchas canciones	A mi Virgen preferida	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	¡Oh! Virgen del Pinarejo	Yo nunca podré olvidarte	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Alabanzas a la Virgen	Y ahora se las canto yo	

En la última de estas coplas aparece nuevamente la imagen de la «paloma», símbolo del Espíritu Santo y elemento recurrente en el imaginario cristiano, que apareció previamente en una de las coplas independientes de A.S.A. Martín Muñoz.

Otras coplas refieren en concreto a la construcción del santuario de la Virgen del Pinarejo y a su emplazamiento en el pinar.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Hicieron tu santuario	En las cumbres del Voltoya	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Hicieron tu Santuario	En un hermoso pinar	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Aquellos santos varones	Que tu santuario hicieron	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (4)</i>	Los pajarillos del campo	Se posan entre pinares	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (5)</i>	¡Oh! Virgen del Pinarejo	Qué acompañadita estás	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Donde las aguas se ríen	Y su murmullo te arrolla	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Donde los pájaros cantan	Y te alaban sin cesar	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Qué gloria estarán gozando	En el reino de los cielos	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (4)</i>	Para alegrar con sus trinos	A esta encantadora imagen	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (5)</i>	Entre ríos y pinares	Y cada lado un rosál	

Comenzando por los mismos dos versos iniciales que la última de las anteriores, encontramos una copla que alude a otras imágenes locales.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	¡Oh! Virgen del Pinarejo	Qué acompañadita estás	Libre

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Tienes a un lado San Frutos	Y al otro San Nicolás	Libre

Varias coplas meramente expresan la alabanza y la devoción popular local por la imagen de la Virgen, junto con solicitudes de perdón de los pecados y muestras de agradecimiento. Nuevamente en una de ellas aparece una alusión a una «paloma».

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	El que nace en este pueblo	Aunque muy lejos se marche	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	En Ti esperaron los niños	Los jóvenes te idolatran	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Tú eres estrella de mar	Refugio de pecadores	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (4)</i>	Como herida la paloma	Busca errante el blando nido	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Siempre llevará en su pecho	El recuerdo de tu imagen	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Y los ancianos María	En ti ponen la esperanza	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	A tus plantas de rodillas	Yo te pido mil perdones	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (4)</i>	A tu pecho va a llorar	El corazón dolorido	

Otras coplas aluden a elementos físicos de la imagen de la Virgen, frecuentemente en forma de adulación a su belleza, como expresión de pureza, paz y modelo de conducta para el pueblo. En una de ellas vuelve a aparecer el término «paloma».

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Ese rostro tan hermoso	Hoy contemplo con ternura	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Tus ojos son dos luceros	Que alumbran el firmamento	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Yo no sé qué tienen, Madre	Esos tus ojos tan bellos	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (4)</i>	Nardos parecen tus manos	Tu sonrisa celestial	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (5)</i>	Tú eres la imagen más pura	Eres la imagen más bella	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (6)</i>	¡Oh! Virgen del Pinarejo	¡Oh! Relumbrante Señora	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Esa sonrisa tan dulce	Y esa mirada tan pura	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Y tu tus manos son palomas	Que expresan paz y consuelo	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Solo sé que al contemplarlos	Se me graban en el pecho	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (4)</i>	Son rojos tus frescos labios	Como la flor del rosal	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (5)</i>	Eres el faro que ilumina	A todos los de Aldeanueva	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (6)</i>	Que brillas más que un lucero	Al aparecer la Aurora	

Llamativamente, otras coplas de alabanza refieren a la Virgen en términos de «Reina de España».

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Eres la Reina de España	Y Patrona de este pueblo	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Sobre este Pilar Bendito	Que es el Pilar de la Patria	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Los fieles te dan las gracias	Por ser tan buena con ellos	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Tiene su trono la Virgen	Reina y Señora de España	

Y otras de estas coplas de alabanza aluden a la imagen de la Virgen en términos de «Madre» que cuida de sus hijos, concretamente en referencia al pueblo de Aldeanueva del Codonal.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Tu mirada desde el cielo	Nos abraza el corazón	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Eres fuente de esperanza	Manantial inagotable	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Con un abrazo de madre	Nos envuelves en tu amor	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Qué bondadosa nos das	Con el amor de una madre	

Nótese que en esta última aparecen términos vinculados al campo semántico del agua en alusiones a la Virgen. Dicho universo del agua aparece, nuevamente, en una copla referente al mar y las tempestades.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	¡Oh! Virgen del Pinarejo	Madre del precioso mar	Libre

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	Que navegas en los barcos	Y calmas la tempestad	Libre

En algunas de las coplas encontramos alusiones a la dimensión propiciatoria de la práctica sin formular una petición explícita.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Ahí canta el labrador	Cuando trabajan sus campos	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Te presentamos, Señora	Nuestro trabajo y sudores	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Eres consuelo del triste	Auxilio del labrador	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (4)</i>	Con humildes labradores	Y de rodillas postrados	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Y mirando al cielo pide	Que pueda recolectarlo	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Bien sabes lo que te quieren	Los humildes labradores	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (3)</i>	Madre de Misericordia	Échanos tu bendición	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (4)</i>	Ante tu Divino Hijo	Su caridad imploramos	

Por otra parte, la presencia del vino a través de la aparición de la fórmula «8-Y vino para el barril» se manifiesta de nuevo en otra copla local, en referencia al hecho de que tradicionalmente se haya practicado el cultivo de viñedos.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	Somos gente campesina	De este rincón de Castilla	Libre

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	Venimos del cereal	De los ganados y viñas	Libre

Por último, encontramos también coplas de agradecimiento para cantarlas tras haber habido lluvias, del tipo de las referidas previamente en relación con *O.V.R. San Miguel, A.V.S.C. Etreros* y *S.C.A. Vegas*.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	Las gracias te vengo a dar	Porque las has dado el agua	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	Gracias te damos, Señora	Porque las has dado el agua	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (1)</i>	A esas plantas tan sedientas	Que con ansia lo esperaban	Libre
8	<i>C.V.P. Aldeanueva (2)</i>	A esas plantas tan sedientas	Que con ansia lo esperaban	

En segundo lugar, en las estrofas de la referencia de estructura compuesta *C.S.C.S.M. (2) Villoslada* de la C.C.T. de Segovia –de rítmica binaria con subdivisión binaria– encontramos nuevamente, junto con una otra aparición de la fórmula «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», una especial proliferación de coplas independientes de las que, varias de ellas, refieren al contexto local amplio de las prácticas propiciatorias y sus objetos culturales nucleares.

Así, en unas coplas se habla del novenario, de la romería a la ermita de San Miguel de Párraces, e incluso de la propia ermita.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (1)</i>	A la entrada de este templo	Vemos brillar dos estrellas	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (2)</i>	Aquí nos tenéis, Señor	En vuestra ermita con fe	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (3)</i>	La campana de la ermita	Nos llama a la oración	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (1)</i>	Santo Cristo y San Miguel	Que os tenemos en novena	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (2)</i>	A pedir de corazón	Que no nos abandonéis	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (3)</i>	Pregonando a cuatro vientos	Que no hay nadie como Dios	

Algunas coplas refieren a rasgos característicos de la imagen del Santo Cristo, incidiendo en la crucifixión como símbolo de sacrificio por amor a los hombres.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (1)</i>	Por ese grande madero	Que en vuestros hombros cargaron	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (2)</i>	Por los clavos de tus pies	También por los de tus manos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (1)</i>	Haz que todos nos amemos	Como tú nos has amado	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (2)</i>	Danos paz al mundo entero	Que bien lo necesitamos	

La referencia a los clavos de la crucifixión apareció también previamente en fórmulas como «8-*Por los tres clavos de acero*» presente en algunas referencias de la C.V.T. de Cuéllar.

Otra de las coplas habla de la imagen de San Miguel, incidiendo en el elemento de «la balanza» como símbolo de equilibrio y justicia divina en la evaluación de las almas en el momento de la muerte de los hombres.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A]</i>	Oh, glorioso San Miguel	Con ese divino peso	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A]</i>	Quiera Dios que llegue un día	De pesarnos en el cielo	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3

Las imágenes del Santo Cristo y San Miguel vuelven a aparecer juntas en otras coplas en las que, en términos genéricos, se les pide la bendición.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (1)</i>	El arcángel San Miguel	Y el Cristo soberano	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (2)</i>	Santo Cristo y San Miguel	La bendición os pedimos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (1)</i>	Nos echen la bendición	Con esas benditas manos	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (2)</i>	El pueblo de Villoslada	Con fervor y con cariño	

Entre las diferentes coplas encontramos varias de temática explícitamente propiciatoria en relación con las condiciones climatológicas de cara al buen desarrollo de las cosechas. Según nos contó una de nuestras informantes, según las necesidades de cada momento se cantaban coplas apropiadas. Así, en algunas de ellas se pide contra el frío y las heladas.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (1)</i>	Hoy los pobres labradores	Con corazón confundido	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (2)</i>	El pueblo de Villoslada	De rodillas a tus plantas	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (1)</i>	Os piden con toda fe	Que se retiren los fríos	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A] (2)</i>	Os pide con mucha fe	Que nunca se hiele el campo	

En otra se pide contra los vientos.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A]</i>	Santo Cristo y San Miguel	Con anhelos os pedimos	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A]</i>	Que se paren esos aires	Que se nos secan los trigos	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3

Y en otras se piden lluvias. En este sentido, además de la aparición de la fórmula «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera» presente en esta referencia, encontramos una copla independiente, variación de una de las empleadas para pedir la bendición en términos genéricos.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A]</i>	Santo Cristo y San Miguel	Agua, agua os pedimos	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A]</i>	El pueblo de Villoslada	Con fervor y con cariño	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3

Por último, como ocurrió en *C.V.P. Aldeanueva*, encontramos una copla que hace referencia a la figura de «España».

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A]</i>	Conserva con bien los campos	Oh, divina Majestad	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada [A]</i>	Para que todos podamos	En España comer pan	a,c: 8-B _B -3b b,d: 8-B _B -3

Con respecto a *N.S.P. Miguel Ibáñez* –de estructura textual compuesta, estructura musical tipo [A, A,...] y con patrones rítmicos 8-T_B-1c y 8-T_B-1c'– disponemos, a través de los documentos parroquiales que nos mostraron nuestros informantes, de una excepcionalmente larga colección de coplas que, de acuerdo con el relato local y al igual que ocurre en los casos de *C.V.P. Aldeanueva* o *C.S.C.S.M. (2) Villoslada*, responden a la práctica popular constante de componer individualmente nuevas letras para cantárselas a la imagen local durante los novenarios y rogativas. Llama la atención, en primer lugar, que en el conjunto de documentos consultados no figura una copla que nos cantó una informante de 95 años natural de Miguel Ibáñez que encontramos en Navas de la Asunción, y que fue incluida con anterioridad al tratar la fórmula «8-La gracia para morir».

Con respecto al conjunto de coplas contenidas en los documentos, destaca una copla que ejerce de es-tribillo y presenta una estructura métrica especial, de tipo [8- 8a 8a 8-].

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [B]</i>	Nuestra Señora de Prados	Fuente de sumas piedades	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [B]</i>	Líbranos de tantos males	Rogad por los pecadores	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'

Aparte de ella, en los documentos encontramos una larga colección de coplas de estructura métrica convencional tipo [8- 8a 8. 8a] en varias de las cuales se mezclan los contenidos de alabanza, las peticiones generales de beneficencia y de perdón de los pecados.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Colocada en altozano	Junto a cristalina fuente	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Con ternura nos decías	No miréis hijos al suelo	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (3)</i>	Pues sois reina de los cielos	Y está Dios en vuestras manos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (4)</i>	Con todo nos conformamos	De Dios con la voluntad	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (5)</i>	El fruto de eterna vida	Dios ha puesto en vuestros brazos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (6)</i>	No me miréis con enojo	Refugio de pecadores	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (7)</i>	Cuando en la hora postrera	A ti tristes acudamos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (8)</i>	Dentro de nuestros afanes	Tenemos gran esperanza	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (9)</i>	Virgen de Prados María	Ese es tu nombre hechicero	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (10)</i>	Cobíjanos Virgen pura	En tu amoroso regazo	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (11)</i>	Con alegre confianza	Pidiendo dulce consuelo	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (12)</i>	Pues te llamamos a coro	Niños y viejos a una	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (13)</i>	Eres bálsamo y consuelo	Del alma que en ti confía	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Siempre os mostráis sonriente	A todo el que os imploramos	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Levantad la vista al cielo	Que solo allí ahí alegría	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (3)</i>	Conceded a los humanos	Lo que os piden con desvelo	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (4)</i>	Más alcanza tu piedad	Que lo que necesitamos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (5)</i>	Por eso a vos con fe viva	Nos llegamos confiados	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (6)</i>	Si en mi alma halláis abrojos	En vez de lozanas flores	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (7)</i>	Aparece placentera	Con Jesús en vuestros brazos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (8)</i>	De que tu piedad alcanza	El socorro en nuestros males	

9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (9)</i>	Y ese nos dice el lucero	Y es el lirio y es el día	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (10)</i>	Y en el collar de tus brazos	Estréchanos con ternura	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (11)</i>	Por ti miramos al cielo	Que eres tu nuestra esperanza	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (12)</i>	Que eres tu nuestra fortuna	Nuestra luz, nuestro tesoro	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (13)</i>	El encanto y la alegría	Del mismo Dios y del cielo	

Algunas de estas coplas comienzan refiriendo a la imagen de la Virgen de Prados mediante la misma fórmula que emplea la copla que ejerce de estribillo.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Nuestra Señora de Prados	Fuente de sumas piedades	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Nuestra Señora de Prados	Con orgullo os proclamamos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (3)</i>	Nuestra Señora de Prados	Paraíso celestial	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Pon remedio a nuestros males	No nos dejes defraudados	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Haz que siempre en nuestra vida	Haya flores de tu agrado	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (3)</i>	Usad siempre de piedad	Con todo el necesitado	

Otras coplas, como encontrábamos en *C.V.P. Aldeanueva*, inciden sobre el concepto de la Virgen como «Madre que ama a sus hijos», en este caso, el pueblo de Miguel Ibáñez.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Eres el sol que caldea	El hielo de nuestras almas	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Tú que sabes de dolores	De penas y de trabajos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (3)</i>	Tú tienes cual galardón	En tus hijos un cantar	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (4)</i>	Atalaya colocada	En medio de nuestros campos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (5)</i>	Vuestra maternal mirada	Siempre es iris de esperanza	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (6)</i>	Tuyos somos Madre mía	Y en ti siempre confiamos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (7)</i>	Tu mirada maternal	Llena de gracia divina	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (8)</i>	Consérvanos dulce Madre	Los frutos de nuestros campos	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	De los hijos de esta aldea	Eres esperanza y calma	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Tiéndonos madre tus brazos	Refugio de pecadores	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (3)</i>	En cada pecho un altar	Y un trono en su corazón	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (4)</i>	Benedicid Madre Clemente	Nuestros frutos y trabajos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (5)</i>	Que en el diluvio de males	Nos muestra perpetua calma	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (6)</i>	Rompa tu mano piadosa	Del enemigo los lazos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (7)</i>	Nos consuela e ilumina	El camino celestial	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (8)</i>	Igual que de nuestras almas	Sed su salvación y amparo	

También en una de las coplas se alude al «manto» de la Virgen, elemento de recurrente aparición en algunas de fórmulas como «8-Cómo reluce...» y, en general, en el imaginario cristiano de la denominada «piedad popular».

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A]</i>	Quando el dolor nos aflija	Sirva de cielo tu manto	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A]</i>	Que teniendo tal escudo	Tregua hallara nuestro llanto	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'

Así mismo, en dos de ellas vuelve a aparecer la imagen de la paloma que encontrábamos en varias ocasiones en *C.V.P. Aldeanueva*, así como en una de las coplas hexasilábicas de *A.S.A. Martín Muñoz*.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Y ése dice en el collado	La paloma y el zorzal	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Tu ermita que se levanta	Como faro luminoso	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Y ése dice el recental	Que trisca en tu verde prado	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Cual una paloma blanca	Es nuestra paz y reposo	

En algunas de estas coplas encontramos versos que recuerdan a algunas de las fórmulas habituales. Por ejemplo, en varias de ellas podemos leer «aunque no lo merecemos».

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Aunque no lo merecemos	Por nuestros grandes pecados	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Aunque no lo merecemos	Por nuestros grandes pecados	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (3)</i>	Aunque no lo merecemos	Tú nos das fe y esperanza	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	De tu gran piedad creemos	No salir desamparados	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	¡Oh! doncella de Prados	En ti siempre confiamos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (3)</i>	Y por eso en Ti ponemos	Nuestro amor, nuestra esperanza	

Como coplas propiamente petitorias, en un par de coplas se pide de manera específica contra las heladas y el frío.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	No permitas que los hielos	Cause a las mieses quebranto	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Haz que el sol de tu piedad	Temple estas noches tan frías	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Reina y Madre de los cielos	Tiende sobre ellas tu manto	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Pon en vez de es ansiedad	En nosotros alegrías	

Encontramos también varias coplas especiales en las que se pide la lluvia, si bien en ellas observamos sistemáticamente un cambio en la estructura de la rima, que pasa a ser de tipo [8a 8b 8b 8a].

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Te pedimos resignados	Virgen de Prados gloriosa	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Cesarán nuestros quebrantos	Si según tu eres piadosa	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (3)</i>	Pon remedio a nuestros panes	Que se mueren de sequía	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Agua abundante y copiosa	Que fructifique los campos	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Enviad nubes lluviosas	Que nos rieguen nuestros campos	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (3)</i>	No dejéis vos, madre mía	Sin premio nuestros afanes	

Este mismo tipo de estructura se encuentra presente en una copla que pide de manera general la beneficencia de la Virgen de Prados en relación con el mes de mayo como momento clave del ciclo anual.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A]</i>	Ya se marchitan las flores	Ya se ha extinguido su olor	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A]</i>	Que un recuerdo de tu amor	Deje mayo en sus albores	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'

Así mismo, con esta estructura métrica se presenta una copla que alude a la función protectora de la Virgen en relación con el buen desarrollo de las cosechas refiriendo a los beneficios recientemente obtenidos.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A]</i>	Cruzaste nuestros sembrados	Ayer cual esbelta palma	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A]</i>	Devolviéndonos la calma	Tus ojos enamorados	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'

Finalmente, al igual que en *O.V.R. San Miguel, A.V.S.C. Etreros, S.C.A. Vegas y C.V.P. Aldeanueva*, encontramos también coplas de agradecimiento por el agua concedida.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Muchas gracias, Virgen pura	Por el agua que nos mandas	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Concebida fuiste en gracia	Nuestra Madre sois, Señora	

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (1)</i>	Eres tu sobre tus andas	Nuestra esperanza y ventura	a,b,c,d: 8-T _B -1c d: 8-T _B -1c'
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez [A] (2)</i>	Como cantamos ahora	Por el agua muchas gracias	

Otras estructuras métricas

«5575-Agua, Señora» es una fórmula de contenido presente en el estribillo de las referencias *P.A.V. Riaza* y *Q.A.R. Riaza*, ambas documentadas en Riaza, y que presentan la estructura métrica [5- 5a 7- 5a]. Los bloques melódicos asociados presentan diferentes combinaciones de patrones rítmicos infrecuentes y de tipo irregular.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
4	<i>P.A.V. Riaza [B]</i>	Agua, Señora	Agua pedimos	a,d: 5-B _{TB} -1 b: 5-B _{TB} -1' c: 7-B _{TB} -1
4	<i>Q.A.R. Riaza [B]</i>	Agua, Señora	Agua, Señora	a,b: 5-T _T -1 c: 7-T _{TBB} -1 d: 5-T _T -1'

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
4	<i>P.A.V. Riaza [B]</i>	Dénoslo gran Señora	Para los trigos	a,d: 5-B _{TB} -1 b: 5-B _{TB} -1' c: 7-B _{TB} -1
4	<i>Q.A.R. Riaza [B]</i>	Que lo piden los panes	Los niños lloran	a,b: 5-T _T -1 c: 7-T _{TBB} -1 d: 5-T _T -1'

Esta fórmula recuerda a fórmulas como «8-Agua pedimos, Señora», habitual de la C.V.T. de Montejo, fórmulas como «6-Agua, Virgen pura» y «8-Agua, agua, Virgen pura», habituales de la C.V.T. de Ayllón, y coplas independientes como la de «Agua, Señor, Agua» de *A.S.A. Martín Muñoz*, también en la C.V.T. de Ayllón. El empleo del término «Señora» alude en ambos casos a la imagen local de la Virgen de Hontanares, por los argumentos que fueron expuestos en su momento, pese a que Agapito Marazuela escribiese en su canción el subtítulo «a la Virgen de Hornuez». En ambas coplas, en el verso tercero, se encuentra presente el vulgarismo de cambio de género del agua habitual en los textos documentados. En la copla de *P.A.V. Riaza* se alude a los cultivos en términos de «trigos», mientras que en *Q.A.R. Riaza* se emplea el término «panes». Por último, en *Q.A.R. Riaza* se alude al llanto de los niños, lo cual recuerda a otras coplas en las que se alude a los niños, que «piden pan», o al llanto de los «viejos», que «dan ayes».

«6688-Al ver tu hermosura» es una fórmula que aparece exclusivamente en dos referencias de estructura estrófica simple de la C.V.T. de Fuentidueña. Una de ellas combina los patrones de rítmica unaria y subdivisión ternaria $6-U_T-1$ y $8-U_T-1$ y la otra es una referencia meramente textual carente de melodía.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	Al ver tu hermosura	Tu belleza es tanta	a,b: $6-U_T-1$ c,d: $8-U_T-1$
6	<i>V.S.O. Valles</i>	Al ver tu hermosura	Tu belleza es tanta	-

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	Agua divina Señora	Agua divina de Gracia	a,b: $6-U_T-1$ c,d: $8-U_T-1$
6	<i>V.S.O. Valles</i>	Agua divina Señora	Agua de divina Gracia	-

La formulación es prácticamente idéntica a excepción de una pequeña alteración en el cuarto verso. Se trata de una fórmula petitoria y de alabanza. El término «Señora» refiere en *A.V.T.H. San Miguel* a la imagen de la Virgen del Río de San Miguel de Bernuy. En *V.S.O. Valles* la expresión «Señora» refiere, en cambio, a la Virgen de los Olmos de Valles de Fuentidueña, mencionada en el verso inicial de cuatro de las seis coplas de las que consta esta referencia.

Aparte de las fórmulas anteriores, encontramos una serie de coplas independientes para estructuras métricas especiales. Es el caso de la copla que integra el estribillo de la referencia de estructura compuesta *C.S.C.S.M.(2) Villoslada*, de estructura métrica [8a 8- 7a] y cuya melodía presenta una combinación de patrones rítmicos infrecuentes y de tipo irregular.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
9	<i>C.S.C.S.M.(2) Villoslada</i> [B]	¡Ay de mí, mas ay de mí!	Piedad y misericordia	a: $7(8)-B_{TB}-2$ b: $8-U_T B_{TB}-1$ c: $6(7)-U_T-1$

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c		
9	<i>C.S.C.S.M.(2) Villoslada</i> [B]	Pues todo se halla en ti		a: $7(8)-B_{TB}-2$ b: $8-U_T B_{TB}-1$ c: $6(7)-U_T-1$

Llama la atención el lenguaje poético de este texto. Nuestras informantes lo relacionaban con un cura que hubo en la localidad de Villoslada al que tenían por una persona muy instruida y que en sus homilias hablaba al pueblo de textos que él mismo seleccionaba de autores y pensadores clásicos, de entre los que citaron a Gonzalo de Berceo, a Lope de Vega y a San Agustín.

En la localidad de Moraleja de Cuéllar, en la C.V.T. de Cuéllar, encontramos también una serie de referencias con métricas irregulares como son *A.C.B. Moraleja Cuéllar*, *D.V.A. Moraleja Cuéllar* y *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar*.

La primera consta únicamente de dos versos octosílabos que se repiten uno a uno con un mismo patrón de rítmica binaria y subdivisión binaria $8-B_B-5$ y, de hecho, con un mismo motivo melódico.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>A.C.B. Moraleja Cuéllar</i>	Adórote Cruz Bendita	Que estás en Campo Sagrado	$8-B_B-5$

El texto no es de temática propiciatoria, pero hace alusión, de acuerdo con el relato de nuestra informante, a la función de las cruces emplazadas al borde de los caminos junto a los sembrados como elemento simbólico y ritual en la bendición de campos.

El texto de *D.V.A. Moraleja Cuéllar* consta de seis versos hexasílabos salvo el quinto, que es heptasílabo. Sin embargo, en los hexasílabos la acentuación textual ha sido modificada en el canto, de modo que todos los versos acaban en sílaba acentuada, unificándose todos bajo un esquema métrico de versos heptasílabos.

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	Danos de vuestro <i>aguá</i>	Padre <i>apoderosó</i>	6(7)-T _B -3

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	Danos de vuestro <i>aguá</i>	Del cielo <i>alumbrosó</i>	6(7)-T _B -3

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		e	f	
7	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	Madre de Dios será	María se <i>llamá</i>	6(7)-T _B -3

En esta singular referencia los versos son de temática propiciatoria, si bien se produce una inusual mezcla de imágenes entre Dios «Padre» y la figura de la Virgen, «Madre de Dios». Llama la atención también el vulgarismo *apoderoso* a medio camino entre «poderoso» y «apoderado». Probablemente, se trate de una deformación del término «apoderada» que, en un canto dirigido a la Virgen, referiría a dicha figura como «Madre apoderada» y «del Cielo alumbrada». Teniendo en cuenta la generalizada presencia de la figura de la Virgen en el resto de referencias de la localidad de Moraleja, la explicación resulta plausible en relación con la extraña mezcla de imágenes anteriormente señalada. Por otra parte, una vez más se presenta en este texto el vulgarismo del cambio de género del agua.

Por último, *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar* corresponde a un recuerdo fragmentario de una de nuestras informantes locales con respecto al cual no queda clara la estructura métrica. La primera estrofa referida, parcialmente incompleta, parece una copla octosilábica [8- 8a 8- 8a] al uso, de la que se repite el primer verso en la estructura melódica bajo una forma [aabcd].

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a	b	
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	Estas puertas son de vidrio	Quien las podrá...	a,b,c: 8-B _{TB} -1 d: 8-B _T -2'

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		c	d	
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	Danos agua, Virgen pura	Te venimos a implorar	a,b,c: 8-B _{TB} -1 d: 8-B _T -2'

Sin embargo, las siguientes estrofas referidas por nuestra informante, una de ellas incompleta, presentan una forma [8a 8- 8a], de la que se repite el primer verso en la estructura melódica bajo una forma [aabc].

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		a		
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	Estas puertas son de plata		a,b: 8-B _{TB} -1 c: 8-B _T -2'
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	Estas puertas son de oro		

Á.	Referencia	Verso textual		Patrón rítmico
		b	c	
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	Danos agua, Virgen pura	Para entrar en la tu casa	a,b: 8-B _{TB} -1 c: 8-B _T -2'
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	Danos agua, Virgen pura	...	

El verso «Danos agua, Virgen pura», presente también en *A.M. V.S. Moraleja Cuéllar*, otra referencia documentada en Moraleja de Cuéllar a través de otra informante, guarda un paralelismo notable, como se señaló al hablar de dicha referencia, con fórmulas como «8-Agua, agua, Virgen pura», presente en *S.C.P. Chatún* de la misma C.V.T. de Cuéllar, así como con el inicio de otras coplas como varias de las correspondientes a la fórmula «8-Por favor te lo pedimos/Danos agua, danos agua/Danos agua cristalina». Llama la atención, aparte de ello, el empleo del arcaísmo «para entrar en la tu casa».

18.2. El contenido textual de las referencias de tipo himno

En este epígrafe estudiaremos el contenido textual de las referencias de tipo himno. En contraste con los textos analizados hasta este punto, los textos de este tipo de referencias presentan unos contenidos, unas estructuras formales y unos usos del lenguaje diferenciados, que sugieren atribuir su autoría a figuras claramente más alineadas con los cultos oficiales de la Iglesia.

En primer lugar, con respecto a las estructuras textuales, ninguna de estas referencias presenta estructuras estróficas simples tipo [A1, A2,...] ni estructuras compuestas habituales tipo [A1, B, A2, B,...]. *V.S.A. Villafranca* presenta estructura textual tipo [B, A1, B, A2,...]. *H.V.P. Cantalejo*, *H.P. Aldeanueva* y *H.V.P.(2) Aldeanueva* presentan estructura textual tipo [B, A1, B, A2,..., B], si bien la última es de estructura musical tipo [A, A,...]. *H.V.R.(2) San Miguel* y *O.C.E. Fuentepelayo* presentan estructura textual de tipo [B; A1, A2,...; B]. El resto de estas referencias presentan estribillos responsoriales imbricados. Así, la estructura textual de *V.C.S.J.(2) Navalmanzano* es de tipo [A1-R, A2-R,...], las de *V.S.C.P. Riofrío*, *G.V.N.S.S. Lastras* y *G.N.N.S.S. Lastras* son de tipo [B-R; A1-R, A2-R...; B-R] y, por último, la *G.S.M.C. Caballar* es de tipo [B1-R; A1-R, A2-R...; B2-R].

El contenido textual de algunas de estas referencias es meramente de alabanza, sin hacer mención de la dimensión propiciatoria del culto a las imágenes de referencia. Otras presentan adaptaciones textuales o textos especiales para ser empleados en el contexto de prácticas propiciatorias. Y otras incluyen, dentro de un abanico más amplio de contenidos, determinados fragmentos que giran en torno al entramado propiciatorio.

Dada la naturaleza de este conjunto de referencias, analizaremos a continuación el contenido de sus textos referencia por referencia, sin emplear tablas comparativas como las del anterior epígrafe.

Versos al Santísimo Cristo de la Piedad – Riofrío de Riaza – La referencia *V.S.C.P. Riofrío* presenta un estribillo textual de estructura métrica [8a 8b 8a 8b] y nueve estrofas textuales de estructura métrica [8c 8d 8d 8c 8c 8b 8a 8b]. Todos los bloques se encuentran enlazados por los dos últimos versos, que se repiten invariables a modo de estribillo responsorial imbricado.

El contenido textual de esta referencia se encuentra perfectamente enlazado con las narrativas cristianas oficiales, empleando terminologías habituales. Concretamente, el contenido textual del estribillo es de alabanza.

Para todo fiel cristiano
Astro soy de claridad

*Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad*

(*V.S.C.P. Riofrío*)

En la primera estrofa destaca la temática del «pecado», el «arrepentimiento» y el «perdón», junto con una alusión a la «omnipotencia» de Dios y su trato «clemente» frente a la condición de debilidad de los hombres.

Postrado con reverencia
Hoy, el pueblo arrepentido,
Perdón os pide rendido
Ante vuestra Omnipotencia;
Que es tanta vuestra clemencia
Que usaréis de caridad.
*Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad*

(*V.S.C.P. Riofrío*)

En la segunda estrofa se hace alusión al culto a la imagen del Santo Cristo de Piedad en términos de «adoración» en busca de «consuelo» frente a las dificultades.

Vuestro estandarte sagrado
Es culto de las naciones
Consoláis sus aflicciones
Viendo a todo fiel postrado
Sea vuestro nombre adorado
Por toda la eternidad.
*Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad*

(*V.S.C.P. Riofrío*)

En la estrofa tercera se refiere a Dios como «Salvador» y se alaban sus virtudes «piadosas» frente a las súplicas de los hombres, de las cuales se matiza que son emitidas con «humildad».

En todo peligro y trance
Os llamamos Salvador,
Pues no hay, Divino Señor,
Quien vuestra Piedad no alcance
Escuchando en todo trance
Las súplicas de humildad.
*Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad*

(*V.S.C.P. Riofrío*)

En la cuarta estrofa aparece ya de un modo más específico la temática de las «peticiones» al Santo Cristo de Piedad por parte del pueblo, referidos en el texto como «los fieles». Además, se alude a la eficacia de estas peticiones y, en términos de «do-nes», a los beneficios obtenidos.

Repetidas ocasiones
Los fieles os han pedido
Y otras tantas conseguido
El fruto de sus misiones.
Glorifiquemos los dones
De tan grande Majestad.

*Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad*

(V.S.C.P. Riofrío)

La quinta estrofa se centra en los milagros del Santo Cristo de Piedad en el ámbito de la «salud» y la «curación de enfermos».

Dais en las dolencias luz
Con que el enfermo postrado
De vuestra mano ha logrado
La más perfecta salud.
Postrados ante esa Cruz
Imploramos caridad.
*Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad*

(V.S.C.P. Riofrío)

La sexta estrofa presenta un giro hacia la temática de la «Palabra divina», en un esfuerzo propio de las posiciones oficiales de la Iglesia por vincular el culto a imágenes locales como el Santo Cristo de Piedad con el culto oficial de la Iglesia en torno a la consideración de la Biblia como «Palabra de Dios».

Vuestra Palabra divina
Enseguida y sin segundo
Respetada en todo el mundo
Por ser verdad peregrina
Siendo fuente cristalina
Y espejo de claridad.
*Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad*

(V.S.C.P. Riofrío)

En la estrofa séptima se retoma la dimensión propiciatoria del culto, haciendo mención específica de problemas tales como la «guerra», el «hambre» y la «peste».

Remedias con mano fuerte
Las grandes calamidades,
Huyen las necesidades,
La guerra, el hambre y la peste.
Librándonos de la muerte
En cualquiera tempestad.
*Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad*

(V.S.C.P. Riofrío)

La octava estrofa es de tipo petitorio, solicitando la ayuda divina en términos generales y en relación con la retórica del «perdón de los pecados».

Dulcísimo Redentor,
Os pedimos con fe pura
Que nos miréis con ternura
Pues sois piadoso, Señor,
Contritos y con dolor
Nuestras culpas perdonadas.
*Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad*

(V.S.C.P. Riofrío)

Finalmente, en la novena estrofa se hace alusión directa a las «peticiones de lluvias» por parte del pueblo en temporadas de sequía. Igual que en otras estrofas, se alude a la eficacia de estas súplicas.

Se secó el campo os pidió
Agua el pueblo de Riofrío,
Divino Señor, rocío
Al suplicaros llovió.
Su devoción os movió
A tener benignidad.
*Sois Redentor soberano
Santo Cristo de Piedad*

(V.S.C.P. Riofrío)

Himno a la Virgen del Pinar – Cantalejo – La referencia H.V.P. Cantalejo presenta un estribillo textual de estructura métrica [8a 8b 8a 8b] y nueve estrofas textuales de estructura métrica [8a/- 8b 8a 8b 8a/-].

En el contenido textual de su estribillo se funde la alabanza con una petición de salud y protección general.

*Madre de Dios, pura luz
Virgen Santa del Pinar
Consérvanos la salud
Líbranos de todo mal*

(H.V.P. Cantalejo)

La primera estrofa es de temática similar y en ella se solicita la «piedad divina» por los hombres.

Del Pinar, Madre Amorosa,
de gloria radiante espejo,
desde el cielo cariñosa
al pueblo de Cantalejo
tened mirada piadosa

(H.V.P. Cantalejo)

En la segunda estrofa, además, se reconoce a la imagen como patrona local.

Virgen Santa del Pinar,
patrona de Cantalejo,
dadnos vuestra protección,
guíenos vuestro consejo
en toda tribulación

(H.V.P. Cantalejo)

En la tercera estrofa se hace referencia al «consuelo» de las «aflicciones» propiciado a través del culto a la imagen.

Canta pueblo fervoroso
y da gracias a María,
que en todas las ocasiones
dulces consuelos envía
para nuestras aflicciones

(H.V.P. Cantalejo)

La cuarta estrofa reincide en el papel de la imagen dentro del entramado propiciatorio en términos generales de «protección», a la vez que se solicita la atención divina.

A tus plantas recurrimos
Virgen Santa del Pinar
a pedirte protección
en toda necesidad,
Madre Nuestra escúchanos

(H.V.P. Cantalejo)

La quinta estrofa hace referencia a la ermita de la Virgen del Pinar, a las afueras de la localidad de Cantalejo.

Desde tu ermita sagrada
Madre, fuente de dulzura,
donde tienes tu morada,
bendícenos con ternura,
Madre nuestra muy amada

(H.V.P. Cantalejo)

La sexta estrofa es puramente de alabanza en alusión a la «belleza» de la imagen.

Eres Virgen Sacrosanta
más bella que los querubes,
la luna besa tus plantas,
forman tu solio las nubes,
el cielo y la tierra cantan

(H.V.P. Cantalejo)

Nuevamente la séptima estrofa es de alabanza, a la par que de solicitud de atención divina.

Augusta Reina Señora,
imán de nuestros amores,
de este pueblo que te adora,
dignate oír los clamores
y que con fervor te implora

(H.V.P. Cantalejo)

En la octava estrofa se alude otra vez al culto a la imagen como «ofrenda» que acompaña a las peticiones de bendición divina, presentando una vez más este esquema de tipo propiciatorio.

Acepta nuestros cantares,
Virgen Santa del Pinar
que como ofrenda de amor
te venimos a implorar
que nos des tu bendición

(H.V.P. Cantalejo)

Una vez más la dimensión propiciatoria se manifiesta en la novena estrofa en la que, además, se hace mención del «agradecimiento» por parte del pueblo.

Canta pueblo agradecido
a la Virgen del Pinar,
para que en prendas recibas

su bendición maternal,
si la tienes merecida

(H.V.P. Cantalejo)

A lo largo de todo este texto se registran sucesivas alusiones al esquema propiciatorio, como se ha visto, pero ninguna de ellas alude directamente a la petición de lluvias. Sin embargo, como se indicó en su momento, nuestros informantes nos contaron que en las rogativas de petición de agua a la Virgen del Pinar, se cambiaba el tercer verso del estribillo, de manera que se incluía en él una petición de lluvias.

*Madre de Dios, pura luz
Virgen Santa del Pinar
Danos el agua y salud
Líbranos de todo mal*

(H.V.P. Cantalejo)

La expresión «Danos el agua» recuerda inevitablemente al inicio de fórmulas habituales como «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera».

Virgen Santa de la Antigua – Villafranca, Condado de Castilnovo
– La referencia V.S.A. *Villafranca* presenta un estribillo textual de estructura métrica [8- 8a 8- 8a] y ocho estrofas textuales de estructuras métricas diversas [8a 8b 8b 8a 8a 8c 8- 8c], [8- 8a 8- 8a 8- 8a 8- 8a], [8- 8a 8- 8a 8- 8b 8- 8b] y [8- 8a 8- 8a 8-8a].

El contenido de su estribillo se encuentra centrado en la dimensión protectora de la imagen, con una referencia a la retórica del «pecado».

*Virgen Santa de la Antigua
Amparo del pecador,
En la vida y en la muerte
Préstanos tu protección*

(V.S.A. Villafranca)

La primera estrofa es de alabanza y en ella se alude a la imagen reconociéndola como «patrona» y ensalzando nuevamente su dimensión «protectora».

Con resplandores de aurora
apareciste rodeada,
de un árbol en la enramada
piadosísima Señora,
quedando por protectora
y patrona la mejor,
Madre amada de la Antigua
no nos niegues tu favor

(V.S.A. Villafranca)

En la segunda estrofa se introduce ya la temática de la propiciación divina con respecto al buen curso del ciclo anual en las labores campesinas, en una estructura petitoria formulada con un modo de utilización del lenguaje y una terminología propia de estas referencias de tipo himno.

Esos tus hermosos ojos,
pía Madre, vuelve a nos,

que con ansias te pedimos
remedios nuestra aflicción
ver los frutos marchitados
causa gran pena y dolor
y perdidos los afanes
del infeliz labrador

(V.S.A. *Villafranca*)

Con este mismo tipo de uso del lenguaje, en la estrofa tercera se pide agua directamente.

Haced que copiosas lluvias
vuelvan al campo el vigor
haced que en las mustias plantas
reaparezca su verdor,
haced que raudales de agua,
Madre del divino amor,
fertilicen nuestros campos,
cesen pena y dolor

(V.S.A. *Villafranca*)

La estrofa cuarta presenta un caso muy interesante. En ella se continúa pidiendo agua, pero en esta ocasión a través de la yuxtaposición de dos coplas octosilábicas que responden a fórmulas habituales de las referencias relativas a cantos de temática propiciatoria al uso, a saber, «8-*Qué es aquello que reluce*» y «8-*Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera*».

Qué es aquello que reluce
encima del altar mayor,
es una nube del cielo,
Virgen Santa, agua por Dios
Danos el agua, Señora
aunque no lo merezcamos
que si por merecer fuera
ni la tierra que pisamos

(V.S.A. *Villafranca*)

Ambas formulaciones fueron incluidas en las tablas correspondientes al estudiar cada una de las fórmulas referidas. Nótese que, aparte de esta aparición, la fórmula «8-*Qué es aquello que reluce*» se haya presente en Riaza y en la C.V.T. de Cuéllar y la fórmula «8-*Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera*» en las comunidades de villa y tierra de Fuentidueña, Cuéllar, Coca, Arévalo y Segovia. La presencia de estas fórmulas en una referencia de este tipo, contrastando con el tipo de uso del lenguaje general de la misma, resulta muy singular.

Volviendo nuevamente al lenguaje propio de este tipo de referencia, la quinta estrofa de V.S.A. *Villafranca* alude en general al uso propiciatorio del canto, mencionando de nuevo las situaciones de sequía.

De lluvias en la escasez,
en peste, guerra y tormenta,
siempre tu poder ostenta,
oh Madre, más de una vez,
pidiendo al divino juez
escuche nuestro clamor,
Madre amada de la Antigua
no nos niegues tu favor

(V.S.A. *Villafranca*)

La estrofa sexta reincide sobre el culto local a la imagen en términos de «adoración» así como a la dimensión «protectora» de dicha imagen, aludiendo a Villafranca como «religiosa villa», en reflejo de posiciones alineadas con las narrativas oficiales de la Iglesia.

En la estrofa séptima vuelve a aparecer la mención a la propiciación de lluvias cuando el pueblo agradece los favores propiciados por la Virgen. Este tipo de expresiones de agradecimiento recuerda a las que encontramos en algunas de las coplas independientes contenidas en referencias como O.V.R. *San Miguel*, A.V.S.C. *Etreros*, S.C.A. *Vegas* y C.V.P. *Aldeanueva* y N.S.P. *San Miguel*.

Gracias os damos Señora,
lentos de satisfacción,
pues nos habéis socorrido
en la presente ocasión:
se secaban nuestros campos
y compadecida Vos,
pedisteis a vuestro Hijo
nos diera del agua el don

(V.S.A. *Villafranca*)

Por último, la octava estrofa es una despedida en la que, para concluir, se pide la bendición general, y que consta exclusivamente de seis versos con la forma [8- 8a 8- 8a 8- 8a], donde el verso tercero y el quinto son iguales.

Adiós Virgen de la Antigua,
Madre del divino amor,
adiós Madre adorada
dadnos vuestra bendición,
adiós Madre adorada,
adiós, adiós, adiós

(V.S.A. *Villafranca*)

Himno a la Virgen del Río – San Miguel de Bernuy – La referencia H.V.R.(2) *San Miguel* presenta un estribillo textual y ocho estrofas textuales, en todos los casos de estructura métrica [10- 10A 10- 10A] con hemistiquios de cinco sílabas en todos los versos.

En cuanto al contenido, el texto es principalmente de alabanza y de petición de «ayuda» frente a las «aflicciones». Concretamente el estribillo pone de manifiesto el carácter petitorio del canto.

*Virgen del Río, Madre amorosa,
tus tristes hijos te invocan hoy.
Tu auxilio imploran, tu ayuda piden,
dales consuelo en su aflicción*

(H.V.R.(2) *San Miguel*)

La primera estrofa es fundamentalmente de alabanza, haciendo referencia a la retórica del «pecado».

Me han dicho Virgen de mis amores
que eres consuelo del pecador,
que eres mi madre, que eres mi reina,
que en este pueblo, todo es tu amor

(H.V.R.(2) *San Miguel*)

En las estrofas segunda y tercera se alude a la historia de la aparición de la Virgen en la ladera del Río, referida en su momento.

Nuestros mayores que apreciaron
más que a su vida, la religión
junto a este río entre peñascos
os ocultaros, con devoción

Más tu cariño por este pueblo
en dispensarle su protección
hizo que un día, día dichoso
viera y honrara, su aparición

(H.V.R.(2) San Miguel)

En las estrofas cuarta y quinta se apunta a la vinculación de la Virgen y el Río, como los dos pilares que aportan estabilidad a la vida del pueblo.

Desde este día, Virgen del Río
no ha habido pena, ni aflicción
que en este pueblo no haya palpado
en este Río, su salvación

En los caudales de aguas tan santas
hallamos siempre buena ocasión
para limpiarnos de culpas tantas
que nos causaron, la perdición

(H.V.R.(2) San Miguel)

La estrofa sexta hace especial mención a la protección frente a los problemas ecológicos y meteorológicos, aludiendo explícitamente a la temática de las «sequías» y, en general, a la dimensión propiciatoria del culto a la Virgen del Río frente a estas dificultades.

En los tormentos, en los peligros
en las sequías e inundación,
enfermedades, pestes y males
en Ti halló siempre, consolación

(H.V.R.(2) San Miguel)

Finalmente, las dos últimas estrofas inciden en el reconocimiento de la imagen como patrona local, haciendo mención explícita al día del «traslado» de la imagen.

Por eso Reina, por eso Madre
de San Miguel todos te aclaman
y todos honran con fe en sus vidas
a su Patrona, como te llaman

Tú que eres Puerto y salud del hombre
hoy San Miguel, Pueblo de Dios
en este día de tu Traslado
te canta y reza, Madre de Dios

(H.V.R.(2) San Miguel)

Gozos a la Novena de Nuestra Señora de Salcedón – Lastras de Cuéllar – La referencia G.N.N.S.S. Lastras presenta un estribillo textual de estructura métrica [8a 8b 8a 8b] y una estrofa textual de estructura métrica [8c 8d 8d 8c 8c 8b 8a 8b]. Ambos bloques

se encuentran enlazados por los dos últimos versos, que se repiten invariables a modo de estribillo responsorial imbricado.

El contenido del estribillo es principalmente de alabanza, aunque el imperativo «sed» refleja una solicitud subyacente de protección.

Pues que nuestra devoción
Os aclama poderosa
Sed nuestra Madre amorosa
Oh, Virgen de Salcedón

(G.N.N.S.S. Lastras)

En la estrofa se alude nuevamente a la dimensión protectora de la imagen, mencionando específicamente la protección frente a las tormentas.

Rugiendo la tempestad
En el cerro y en los prados
Por Vos somos consolados
Oh, Reina de caridad
Nuestros ruegos escuchad
Dirigidos a tu amor
Sed nuestra Madre amorosa
Oh, Virgen de Salcedón

(G.N.N.S.S. Lastras)

Gozos de la Visita a Nuestra Señora de Salcedón – Lastras de Cuéllar – La referencia G.V.N.S.S. Lastras presenta un estribillo textual de estructura métrica [8a 8b 8b 8a] y tres estrofas textuales de estructura métrica [8c 8d 8d 8c 8c 8a 8b 8a]. Al igual que en el caso anterior, ambos bloques se encuentran enlazados por los dos últimos versos, que se repiten invariables a modo de estribillo responsorial imbricado.

El contenido del estribillo es exclusivamente de alabanza y en él se hace mención del nombre de la localidad de Lastras de Cuéllar.

Los vecinos de La Lastra
Cantemos con devoción
Sea mil veces bendita
La Virgen de Salcedón

(G.V.N.S.S. Lastras)

Nótese que el estribillo responsorial imbricado es muy similar al de G.N.N.S.S. Lastras.

La primera estrofa refiere a la ermita de la Virgen de Salcedón emplazada a las afueras de la localidad, y hace referencia a la dimensión «protectora» de la imagen.

Desde tiempo inmemorial
Habitáis este santuario
Que aunque pobre y solitario
Es de mérito especial
Pues con mano liberal
Nos dáis en él protección
Sea mil veces bendita
La Virgen de Salcedón

(G.V.N.S.S. Lastras)

De nuevo en la segunda estrofa se hace referencia a dicha función «protectora», mencionando varios elementos relativos al entorno ecológico y de las actividades campesinas, como son los pinares, los prados y los rebaños. La referencia al pueblo como «rebaño» y a la Virgen como «pastora» forma parte de las terminologías tradicionales alineadas con las narrativas oficiales de la Iglesia.

De entonces fuisteis Señora
Vigia de estos lugares,
Custodia de estos pinares,
De estos prados guardadora
Y del rebaño pastora
que forma esta población
Sea mil veces bendita
La Virgen de Salcedón

(G.V.N.S.S. Lastras)

En la tercera estrofa se incide sobre la dimensión propiciatoria del culto a la imagen, refiriendo a su eficacia.

Ya nuestros antepasados
devotos aquí llegaban,
y vuestro auxilio imploraban
en los lances apurados,
siendo siempre consolados
en su penosa aflicción
Sea mil veces bendita
La Virgen de Salcedón

(G.V.N.S.S. Lastras)

La aparición de expresiones alusivas a la tradicionalidad del culto, como «desde tiempo inmemorial» o «ya nuestros antepasados», en el texto de la referencia desempeña una función destacable en relación con los procesos de construcción y consolidación del concepto de la «tradición popular» en el imaginario social.

Villancicos al Cristo de Santa Juliana – Navalmanzano – La referencia V.C.S.J.[2] *Navalmanzano* presenta una estructura estrófica simple de estructura métrica [8a 8b 8b 8a 8- 8c 8- 8c] donde las diferentes estrofas se encuentran enlazadas por los dos últimos versos, que se repiten invariables a modo de estribillo responsorial imbricado. Por una parte, nuestros informantes nos proporcionaron el texto de siete estrofas de uso general y, por otra parte, el texto de siete estrofas para ser cantadas cuando se baja al Cristo de Santa Juliana en ocasiones de sequía, además de una «despedida al Santo Cristo» que se recita en tales ocasiones.

Las estrofas básicas son de alabanza, si bien el estribillo imbricado presenta una estructura muy similar a la de G.N.N.S.S. *Lastras* incluyendo también una solicitud subyacente de protección que termina por hacerse explícita en la séptima estrofa empleando la retórica del «perdón de los pecados». Por lo demás, el contenido de las coplas refiere a la historia de Jesucristo de acuerdo con las narrativas cristianas, de modo que el culto «piadoso» a la imagen del Cristo de Santa Juliana es reconducido en el texto hacia los cánones del culto «oficial».

Que eres grande y poderoso,
Señor, todos confesamos.
Y vuestros loores cantamos
con un afecto amoroso:
Y ofreciendo vuestros pies
nuestro corazón y alma.
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

Criador de cielos y tierra,
Hijo del eterno Padre,
es María vuestra Madre
donde todo bien se encierra.
Gloria al Espíritu Santo
porque tal prodigio abraza,
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

De pureza sin igual
al mundo lleno has venido,
porque fuiste concebido
en un seno virginal.
Y en medio de tantos dotes
con que el padre te señala,
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

Nacéis pobre y despreciado,
desconocido y humilde,
el hombre la vida os pide,
y al fin sois crucificado.
Y si por salvar al mundo
os visteis de carne humana,
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

A los muertos dáis contento
y hasta el infierno bajáis,
los muertos resucitáis
resucitáis con los muertos.
El cielo, tierra e infierno,
todo es luz bella y clara.
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

A la diestra de Dios Padre
por cierto sentado estáis,
desde donde nos miráis
con un semblante agradable.
Júzganos, Señor, piadoso,
pues somos la misma nada.
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

De vos este pueblo espera
el remedio y el perdón;
y con pura contrición
os pide la vida eterna.
No cerréis vuestros oídos
a quien de veras os llama.
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

(V.C.S.J.[2] *Navalmanzano*)

Con respecto a las estrofas empleadas en ocasiones de sequía, se aprecia en ellas el empleo de un lenguaje estilísticamente diferenciado al de los textos de los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias, así como un conjunto de incorporaciones adaptadas y estilizadas de contenidos propios de fórmulas habituales de dichos textos.

En la primera estrofa se incide sobre la dimensión «protectora» de la imagen del Santo Cristo, enlazándolo nuevamente con los cultos oficiales del «Dios único» por medio de expresiones como «Soberano Redentor de todo género humano» y «Siempre fuisteis protector de la criatura humana», alejadas de las habituales atribuciones de protección localistas de los cantos de temática propiciatoria.

Soberano Redentor,
De todo género humano,
nuestra suerte está en tu mano,
escúchanos gran Señor,
siempre fuisteis protector,
de la criatura humana.
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

[V.C.S.J.(2) Navalmanzano]

En la segunda estrofa comienza a apreciarse la incorporación, dentro de un lenguaje propio de este tipo de cantos, de versos adaptados a partir de fórmulas habituales de los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias, como es el caso del verso «aunque nada merecemos» derivado de fórmulas como «8-Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera», especialmente habitual en la C.V.T. de Cuéllar.

Cristo de Santa Juliana.
Te venimos a rogar,
que nos riegues nuestros campos,
que se están secando ya,
aunque nada merecemos,
tu poder todo lo alcanza.
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

[V.C.S.J.(2) Navalmanzano]

En la tercera estrofa, de hecho, se incorpora íntegramente una copla correspondiente a la generalizada fórmula «8-Tú que tienes el poder», que fue recogida anteriormente junto con el resto de coplas locales en la tabla relativa a dicha fórmula. Llama la atención en esta formulación el uso del plural mayestático, frente al habitual empleo de la segunda persona del singular, si bien dicho uso se encuentra también presente en un par de referencias de la C.C.T. de Segovia como son A.S.R. *Paradinas* y O.V.S.B. *Turégano*. Aún así, el empleo del término «Señor» en el tercer verso es exclusivo de esta formulación. De los versos quinto y sexto de la estrofa, que completan la petición, destaca el empleo de la expresión «nubes malas» para aquello a lo que la terminología propia del contexto de las prácticas propiciatorias acostumbra a emplear el término «nublados».

Cristo de Santa Juliana,
todo lo podéis hacer,
retirar, Señor, los vientos,
hacer nubes y llover.

Librar Señor nuestros campos,
de vientos y nubes malas.
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

[V.C.S.J.(2) Navalmanzano]

La cuarta estrofa insiste sobre la petición de agua aludiendo a la unidad social frente a las dificultades. Para ello emplea un lenguaje propio de este tipo de canto y, además, incluye figuras poco habituales en el contexto de los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias, como son «el obrero en su trabajo» y «el comerciante en su tienda», ajenas al imaginario campesino.

El labrador en el campo,
el hortelano en su huerta,
el obrero en su trabajo,
y el comerciante en su tienda.
Todos humildes pedimos,
que nos envíe el agua.
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

[V.C.S.J.(2) Navalmanzano]

En la estrofa quinta se recogen elementos procedentes de fórmulas habituales de los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias, como la generalizada expresión «que nos reguéis nuestros trigos», o la petición de la «Gloria Santa» en adición a la petición de lluvias que aparecía también en fórmulas como «8-La gracia para morir» habitual de la C.C.T. de Segovia o en una de las coplas de D.A.C. *Zarzuela* correspondientes a la fórmula «8-Por favor te lo pedimos/Danos agua, danos agua/Danos agua cristalina».

Por compasión te pedimos,
con humildad te rogamos,
todos en vos esperamos,
que nos reguéis nuestros trigos,
nos perdonéis nuestras culpas,
y nos deis la gloria Santa.
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

[V.C.S.J.(2) Navalmanzano]

En la sexta estrofa se recoge, así mismo, el verso «niños, ancianos y mozos», en adaptación de la fórmula «8-Mozos, ancianos y niños» presente en un par de referencias relativas a la C.C.T. de Segovia.

Con el corazón ardiente,
y lágrimas en los ojos,
niños, ancianos y mozos,
venimos a suplicarte,
que nos conservéis los campos,
y nos deis, luz en las almas.
Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana

[V.C.S.J.(2) Navalmanzano]

Por último, la séptima estrofa presenta una despedida al Cristo de Santa Juliana en la que se insiste sobre la posición de

debilidad y «aflicción» desde la que se elevan las súplicas a la imagen.

Adiós socorro del pobre,
consuelo del afligido,
Adiós padre de nosotros,
y de todos estos niños.
Míranos todos postrados,
sin acertar a ir en marcha.
*Sed nuestro alivio y consuelo,
Cristo de Santa Juliana*

(V.C.S.J.(2) Navalmanzano)

Himno a la Virgen del Pinarejo – Aldeanueva del Codonal – La referencia H.V.P.(2) Aldeanueva presenta un estribillo textual y una estrofa textual, en ambos casos de estructura métrica [10- 10A 10- 10A] con hemistiquios de cinco sílabas en todos los versos.

Su contenido es de alabanza, sin ningún tipo de expresión o referencia petitoria, si bien en la estrofa se alude a la función «protectora» de la imagen como «abogada» y fuente «perpetua» de «ayuda». En el estribillo se hace referencia, por otra parte, al emplazamiento de la ermita de la Virgen del Pinarejo.

*Viva la Virgen del Pinarejo
Que junto al río tiene su altar
Y reina siempre triunfante Cristo
En Aldeanueva del Codonal*

Siempre seremos tus fieles hijos
Y nuestra abogada siempre serás
Y con tu ayuda perpetua siempre
Derrotaremos a Satanás

(H.V.P.(2) Aldeanueva)

Himno del Pinarejo – Aldeanueva del Codonal – La referencia H.P. Aldeanueva presenta un estribillo textual de estructura métrica [7- 10A 7- 10A] y cuatro estrofas textuales de estructura métrica [7- 10A 7- 10A 7- 10A 7- 10A], en ambos casos con hemistiquios de cinco sílabas en los versos de diez.

El contenido textual del estribillo es de alabanza, incluyendo una referencia al concepto de las «ofrendas» en relación con el culto a la imagen.

*Virgen del Pinarejo
Centro de todos nuestros amores
Aquí te traen tus hijos
Ofrendas puras de sus fervores*

(H.P. Aldeanueva)

En la primera estrofa, nuevamente de alabanza, se identifica a la «Virgen del Pinarejo» como patrona local.

En día venturoso
Patrona nuestra te eligió el cielo
Y a través de los siglos
La gloria fuiste de aquí este suelo
Por eso te aclamamos
Virgen bendita los de tu pueblo

Y aunque ruja el infierno
Será patrona de todos ellos

(H.P. Aldeanueva)

Con un uso del lenguaje coherente con la naturaleza de este tipo de cantos, en la segunda estrofa se alude directamente a la petición y propiciación de lluvias en ocasiones de sequía, puntualizando la eficacia de dichas prácticas.

*Cuando triste sequía
Causa en el campo vagos temores
A tus plantas acuden
Con fe cristiana los labradores
Y tú Virgen bendita
Tan compasiva secas su llanto
Enviando la lluvia
Que fertiliza los yermos campos*

(H.P. Aldeanueva)

La tercera estrofa es de alabanza, empleando términos en alusión a la «belleza» de la imagen y a su condición de «Madre». La expresión repetida «vivir bajo tu manto» entronca con el contenido de ciertas coplas como las concernientes a la fórmula «6-Extiende tu manto» o algunas relativas a la fórmula «8-Cómo reluce...». Por último, el primer verso alude nuevamente al emplazamiento de la ermita «entre pinares» con relación al lugar de «aparición» de la imagen de acuerdo con las narrativas locales.

*Entre lindos pinares
Bella y radiante te apareciste
Y llena de ternura
Madre querida me sonreiste
Vivir bajo tu manto
Será mi dicha, será mi anhelo
Vivir bajo tu manto
Para contigo volar al cielo*

(H.P. Aldeanueva)

Finalmente, en la cuarta estrofa se alude, en términos generales, a las prácticas propiciatorias en torno a la figura de la Virgen del Pinarejo así como, nuevamente, a la eficacia de las mismas.

*Cuando sienten tus hijos
Las desventuras en sus hogares
Anhelantes acuden
Con sus ofrendas a tus altares
Y llenos de ternura
Madre amorosa con fe ardiente
Tornan siempre gozosos
Desde tu ermita bella y radiante*

(H.P. Aldeanueva)

Oh, Cristo de las Estrellas – Fuentespelayo – La referencia O.C.E. Fuentespelayo presenta un estribillo textual de estructura métrica [8a 8b 8b 8a] y tres estrofas textuales de estructura métrica [8a 8b 8b 8a 8c 8d 8d 8c].

Con respecto al contenido, en el propio estribillo se realiza una petición de agua.

*Tus justicieras querellas
De entre tus muchas bondades
Da agua a nuestras heredades
Oh, Cristo de las Estrellas*

(O.C.E. Fuentepelayo)

En la primera de las estrofas se argumenta la necesidad de lluvias para el buen desarrollo del ciclo anual.

En Vos nuestra confianza
Depositamos contritos
Escucha, Señor, los gritos
Que a Vos nuestro pecho danza
La viña, el sembrado, el huerto
Y los árboles en breve
Han de verse, si no llueve
Convertidos en desierto

(O.C.E. Fuentepelayo)

Nuevamente en esta estrofa encontramos el empleo de la forma «Vos» en lugar de «Tú», que también hemos encontrado en referencias como A.V.S.C. *Etreros*, N.S.P. *Miguel Ibáñez*, O.V.P. *Garcillán* y V.S.R. *Mozoncillo*, todas ellas relativas a esta misma zona de la provincia, dentro de la C.C.T. de Segovia.

La siguiente estrofa continúa expresando las consecuencias dañinas de la sequía, a través del habitual recurso de señalar cómo esta afecta a todas las diferentes franjas de edad de la población, que encontrábamos también en coplas como las concernientes a la fórmula «8-Mozos, ancianos y niños» presente en dos referencias concernientes a la C.C.T. de Segovia.

Pan pedirá el niño en vano
Sin quién se lo dé se halle
Y en las plazas y en la calle
Caerá exánime el anciano
Los jóvenes sin aliento
Las doncellas sin vigor
Todos presos de dolor
Al carecer de sustento

(O.C.E. Fuentepelayo)

Además, nuestros informantes nos cantaron una tercera estrofa, de la que en la grabación no resultan claros un par de versos. El sentido textual resulta difuso.

Si esa agua bendita y clara
Riega el suelo árido y seco
[Descubrir su santo el eco]
El aire intenso atronara
Entonces el indigente
Tendrá alimento bastante
[Porque por meda y sobrante]
A toda nación y gente

(O.C.E. Fuentepelayo)

Aparte de esto, Héctor Guerrero presenta en R.S.C.E. *Fuentepelayo* una copla incompleta no recogida en O.C.E. *Fuentepelayo* en que se continúa argumentando acerca de las consecuencias de la sequía.

El que bienestar gozaba
Vivirá con estrechez
Y oprimirá la escasez
Al que bienes abundaba...

(R.S.C.E. Fuentepelayo)

Gozos de los Santos Mártires de Caballar – Caballar – La referencia G.S.M.C. *Caballar* presenta dos estribillos de diferente texto, uno para ser cantado al principio del canto y otro para ser cantado al final, ambos de estructura métrica [8a 8b 8a 8b], y una colección de once estrofas textuales de estructura métrica [8c 8d 8d 8c 8a 8b 8a 8b]. Todos los bloques se encuentran enlazados por los dos últimos versos, que se repiten invariables a modo de estribillo responsorial imbricado.

El contenido textual es el habitual de unos «gozos», narrando aspectos de la vida y la muerte de los santos, y alabando sus virtudes de acuerdo con las narrativas culturales asociadas. En coherencia con esta naturaleza, no incluye contenidos concernientes a la petición de lluvias, pese a que se encuentre implicado en el ritual de la práctica de las Mojadas de Caballar, de acuerdo con el relato de nuestros informantes.

En el primer estribillo encontramos una leve alusión inespecífica al papel de los santos dentro del entramado propiciatorio en el contexto cultural de Caballar.

Si la voz en la desgracia
Levantáramos al cielo
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

(G.S.V.S.E. *Caballar* y G.S.M.C. *Caballar*)

Las nueve primeras estrofas se centran en el contenido de unos «gozos» en el sentido referido anteriormente.

Aquí en Segovia nacidos,
Bautizados y educados,
Sois al retiro llamados
Y por Jesús escogidos
Con prontitud y eficacia
Por Él dejáis este suelo.
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

Tres en la hoz hacéis morada
Entre riscos y asperezas,
Entre fieras y malezas
Y Alonso en la Isla Dorada.
Marchando pues de esta patria
Encontrasteis la del cielo.
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

Renunciados los honores,
Los bienes y los placeres,
Llenáis los nuevos deberes
Y así crecen los fervores.
Fieles a Dios y a su gracia
Sois de virtudes modelo.
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

En las sendas trabajosas
De las bienaventuranzas
Cifráis vuestras esperanzas
De hacer las almas dichosas.
Fue tal vuestra perspicacia
Porque la Fe corrió el velo
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

La vida más penitente
Purificaba vuestra alma,
Y produjo aquella calma
De que goza el inocente.
Vuestro corazón se sacia
Buscando a Dios con anhelo
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

Llegáis al seno divino en
Vuestras contemplaciones
Y aprendéis allí lecciones
De humildad y de amor fino
Satanás con su falacia
No os pudo cortar el vuelo.
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

El infernal enemigo
Con espantosas figuras
Os llenaba de amarguras
Para llevaros consigo.
Maquinó vuestra desgracia
Que burlasteis con desvelo
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

La devoción a los Santos
Y en especial a María
Y aún más a la Eucaristía
Os sostuvo en riesgos tantos,
Por ella Dios os agracia
Y combatís sin recelo
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

Frutos y Alonso salieron
Confesores generosos;
Mártires a Dios preciosos
Valentín y Engracia fueron;
Triunfantes vais a la Patria
Donde no hay llanto ni duelo
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

(*G.S.M.C. Caballar*)

Sin embargo, en la estrofa décima se habla nuevamente de la función protectora de los santos.

En vida consoladores
Fuisteis del atribulado
Y ahora me habéis resultado

Con la muerte protectores.
En la aflicción y desgracia
A vuestra clemencia apelo
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

(*G.S.M.C. Caballar*)

La última estrofa hace referencia, entre otras cosas, al culto a los santos de Caballar.

De Dios y su madre amados;
De los Santos sois queridos;
En el infierno temidos
Y en la tierra venerados.
Rogad pues con eficacia
Y doblando vuestro celo.
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

(*G.S.M.C. Caballar*)

Por último, el estribillo final ofrece un argumento a favor de la eficacia del ruego a los santos quienes, en aras de su «amor a la Patria», atenderán a las súplicas de los fieles.

Pues que el amor a la Patria
Conserváis aún en el Cielo
Frutos, Valentín y Engracia,
Y Alonso enviadnos consuelo

(*G.S.M.C. Caballar*)

Pese a las tímidas alusiones a la función protectora de los santos, llama la atención de manera especial que en ningún momento el texto hace referencia a elementos fundamentales de la tradición de las Mojadas de Caballar, como son las propias Mojadas, las reliquias de los santos o la Fuente Santa. Dada la importancia del fenómeno cultural en cuestión en relación con el culto a los santos Valentín y Engracia, sin duda esta ausencia es significativa y probablemente sea reflejo de las tensiones históricas entre los preceptos oficiales de la Iglesia y la práctica popular de las Mojadas, considerada por la Iglesia a lo largo de la historia en diferentes puntos de un *continuum* valorativo entre el paganismo y la piedad popular.

En este sentido, el texto refleja un posicionamiento de carácter oficial por parte de la Iglesia con respecto al culto a los santos de Caballar. Este posicionamiento se refleja por una parte en las citadas *ausencias*, pero también en determinadas *presencias* como, por ejemplo, la del verso «rogad pues con eficacia» contenido en la última estrofa. Este verso va dirigido a los santos, a los que se les pide que «rueguen» a Dios, uniendo sus peticiones a los «ruegos» de los hombres que, a través del culto a los santos, en última instancia dirigen a Dios. Esta interpretación del culto a los santos de Caballar procede, como se vio en su momento, del giro narrativo sucedido a finales del siglo XVIII a raíz de la controversia suscitada en torno a las Mojadas, según el cual es Dios a quien se ruega y quien en su caso concede el agua, a través de la veneración de las reliquias de los mártires.

19. El contenido melódico de las referencias

En este capítulo estudiaremos el contenido melódico de las diferentes referencias documentadas. En primer lugar, nos ocuparemos de los *sistemas melódicos* identificados en el conjunto de referencias. A continuación, estudiaremos los diferentes *trazados melódicos* de cada uno de los bloques musicales de las referencias así como las relaciones existentes entre unos y otros trazados.

19.1. Sistemas melódicos

Todas las melodías estudiadas se articulan en torno a sistemas melódicos convencionales. Dicho de otro modo, en todos los casos las melodías discurren a través de escalas establecidas en relación con una tónica de referencia. En todos los casos, se trata de escalas convencionales de siete notas dentro del marco de la división de la octava en doce semitonos con temperamento igual propio de la música occidental. Las diferentes estructuras de escalas identificadas en estos sistemas melódicos serán referidas como «modos melódicos», empleando para referir a ellas la terminología convencional de dichos modos. En concreto, hablaremos de dos modos melódicos «mayores», a saber, el de tipo «jónico» y el de tipo «mixolidio», así como de dos modos melódicos «menores», a saber, el de tipo «eólico» y el de tipo «frigio».

Conviene puntualizar que al hablar de los modos melódicos estamos hablando en todo momento de cuestiones relativas a la melodía y a los sistemas melódicos, y en ningún caso de cuestiones concernientes a la armonía o a los sistemas armónicos. En este sentido, el hecho de indicar que una melodía transcurre en un determinado modo melódico no debe traducirse como que dicha referencia presenta un comportamiento armónico de tipo «modal». Los conceptos de «modalidad» y «tonalidad», relativos al ámbito de la teoría occidental de la armonía, no han sido considerados pertinentes en el marco de nuestro análisis, en la medida en que no se ha estimado indicado llevar a cabo un enfoque analítico de tipo armónico. Así, todas las consideraciones en torno a los modos melódicos y sus grados que serán realizadas en el presente capítulo han de ser concebidas siempre en el marco de un estudio de la melodía de las referencias, sin que esto implique ningún tipo de consideración de naturaleza armónica.

Dicho lo anterior, en el conjunto de referencias comparadas encontramos:

1. Referencias con un solo modo melódico:

a. Referencias en modo mayor:

- i. **De tipo jónico:** 25 de las 68 referencias presentan modo mayor de tipo jónico; 19 de ellas son de estructura estrófica simple y las otras 6 son de estructura compuesta cuyos dos bloques melódicos transcurren en modo mayor de tipo jónico. De estas 6 referencias de estructura compuesta, 5 de ellas son de tipo himno y la otra, *O.V.S.B. Turégano*, de la C.C.T. de Segovia, presenta un estribillo de características melódicas especiales.

1. **Sin alteraciones:** 24 de las 25 referencias en modo mayor de tipo jónico no presentan alteraciones⁷⁷.

⁷⁷ Mediante las expresiones «sin alteraciones» y «con alteraciones» referimos a la ausencia o presencia de notas ajenas a la escala en la melodía.

2. Con alteraciones: Únicamente 1 de las 25 referencias en modo mayor de tipo jónico presenta alteraciones. Se trata de la referencia de tipo himno de estructura compuesta *G.V.N.S.S. Lastras*, de la C.V.T. de Cuéllar, en cuya estrofa encontramos alteraciones descendentes puntuales del séptimo grado en giros melódicos hacia el sexto.

ii. **De tipo mixolidio:** 5 de las 68 referencias presentan modo mayor de tipo mixolidio, en todos los casos sin alteraciones, y siendo todas ellas de estructura musical estrófica simple. Estas referencias se encuentran distribuidas entre las comunidades de villa y tierra de Fuentidueña, Cuéllar y Segovia.

b. Referencias en modo menor:

i. **De tipo eólico:** 19 de las 68 referencias presentan modo menor de tipo eólico, siendo 8 de ellas de estructura estrófica simple y las otras 11 de estructura compuesta. De las 11 con estructura compuesta, 8 de ellas presentan una estructura melódica muy similar, tanto en la estrofa como en el estribillo. De las otras 3, 2 son de tipo himno y la restante es *C.S.C.S.M. (2) Villoslada*, de la C.C.T. de Segovia, cuyo estribillo presenta características melódicas especiales.

1. Sin alteraciones: 16 de las 19 referencias en modo menor de tipo eólico no presentan alteraciones.

2. Con alteraciones puntuales: 3 de las 19 referencias en modo menor de tipo eólico presentan alteraciones ascendentes puntuales. Una de ellas, *A.V.S.C. Etreros*, de la C.C.T. de Segovia, la presenta puntualmente en el tercer grado en un floreo descendente desde el cuarto grado. Otra, *O.V.R. San Miguel*, de la C.V.T. de Fuentidueña, presenta alteraciones ascendentes puntuales del séptimo grado en giros melódicos hacia la tónica. Así mismo, en *C.S.C.S.M. (2) Villoslada*, de la C.C.T. de Segovia, aparecen alteraciones ascendentes puntuales del séptimo grado en giros cadenciales resolutivos hacia la tónica al final de cada bloque melódico.

ii. **De tipo frigio:** 9 de las 68 referencias presentan modo menor de tipo frigio, siendo todas ellas de estructura estrófica simple. Dichas referencias se encuentran distribuidas entre las comunidades de villa y tierra de Ayllón, Sepúlveda, Cuéllar, Coca y Arévalo.

1. Sin alteraciones: 5 de las 9 referencias en modo menor de tipo frigio no presentan alteraciones.

2. Con alteraciones: 4 de las 9 referencias en modo menor de tipo frigio presentan alteraciones. Una de ellas, *V.N. Santa María*, de la C.V.T. de Ayllón, presenta el segundo grado alterado ascendentemente en todos los casos salvo en el giro cadencial final de la melodía. En *S.C.P. Chatún*, de la C.V.T. de Cuéllar, y en *C.C.LL. Moraleja Coca*, de la C.V.T. de Coca, el tercer grado aparece puntualmente alterado ascendentemente en giros hacia el cuarto grado. Por último, en *C.V.P. Aldeanueva*, de la C.V.T. de Arévalo, aparecen alterados ascendentemente siempre los grados segundo y tercero –pese a ello, el modo se reconoce como menor de tipo frigio por características del trazado melódico– y, puntualmente, el sexto grado.

2. Referencias con combinación de modos melódicos:

a. **Referencias con un solo modo melódico que presentan inflexiones melódicas y/o intercambios modales en relación con otros modos melódicos:** 4 de las 68 referencias presentan un único modo melódico con inflexiones melódicas y/o intercambios modales en relación con otros modos melódicos. En los 4 casos, se trata de referencias de estructura compuesta.

i. **Referencias en modo mayor de tipo jónico con inflexiones frigias en el tercer grado:** 3 de las 4 referencias presentan modo mayor de tipo jónico con inflexiones frigias en el tercer grado en giros cadenciales al final de sus bloques melódicos. Dichas referencias son *Q.A.R. Riaza* y *P.A.V. Riaza*, de Riaza, y la referencia de tipo himno *G.N.N.S.S. Lastras*, de la C.V.T. de Cuéllar.

ii. **Referencias en modo mayor de tipo jónico con intercambio modal al modo menor eólico homónimo:** En la estrofa de la referencia *P.A.V. Riaza*, de Riaza, se produce además un

intercambio modal entre el modo mayor de tipo jónico de base y el modo menor eólico homónimo.

iii. **Referencias en modo menor de tipo eólico con inflexiones frigias en el quinto grado:** Únicamente 1 de las 4 referencias presenta modo menor de tipo eólico con inflexiones frigias recurrentes en el quinto grado. Se trata de la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*, de la C.V.T. de Fuentidueña, en la que dichas inflexiones generan una cierta ambigüedad constante entre el modo menor eólico y su modo menor frigio relativo.

b. **Referencias con distintos tipos de modos melódicos para cada uno de los bloques melódicos:** 6 de las 68 referencias presentan modos melódicos diferentes para cada uno de sus bloques melódicos. Dichas referencias de estructura compuesta se encuentran distribuidas entre las comunidades de villa y tierra de Cuéllar y Segovia.

i. **Referencias con un bloque en modo mayor jónico y otro en modo menor eólico:** 3 de las 6 referencias con un modo melódico diferente para cada uno de sus bloques melódicos, presentan modo mayor de tipo jónico para uno de los bloques y modo menor de tipo eólico para el otro. En el caso de *D.A.D.A. Monterrubio*, las estrofas transcurren en modo mayor jónico y el estribillo en el modo menor eólico relativo. En el caso de *O.V.V.(2) Espirido*, es el estribillo el que transcurre en modo mayor jónico y las estrofas en el modo menor eólico relativo. Por último, en el caso de *S.C.A. Vegas*, el estribillo transcurre en modo mayor jónico y las estrofas en el modo menor eólico homónimo. Las tres referencias corresponden a la C.C.T. de Segovia.

1. Sin alteraciones: 2 de las 3 referencias con un bloque en modo mayor jónico y otro en modo menor eólico no presentan alteraciones.

2. Con alteraciones puntuales: Únicamente la referencia *S.C.A. Vegas* presenta alteraciones ascendentes puntuales del tercer grado en giros hacia el cuarto en el bloque melódico de la estrofa, que transcurre en modo menor de tipo eólico.

ii. **Referencias con un bloque en modo mayor jónico y otro en modo menor frigio:** 2 de las 6 referencias con un modo melódico diferente para cada uno de sus bloques melódicos presentan modo mayor de tipo jónico para uno de los bloques y modo menor de tipo frigio para el otro. Se trata de *D.A.S. Chañe* y *D.A.S.(2) Chañe*, de la C.V.T. de Cuéllar, cuyas estrofas transcurren en modo mayor jónico y cuyos estribillos transcurren en el modo menor frigio relativo, en ambos casos sin presentar alteraciones.

iii. **Referencias con un bloque en modo menor eólico y otro en modo menor frigio:** Únicamente 1 de las 6 referencias con un modo melódico diferente para cada uno de sus bloques melódicos presenta modo menor de tipo eólico para uno de los bloques y modo menor de tipo frigio para el otro. Se trata de *G.S.C. Fuentes*, de la C.V.T. de Cuéllar, cuya estrofa transcurre en modo menor frigio y cuyo estribillo transcurre en el modo menor eólico relativo, en ambos casos sin presentar alteraciones.

En la siguiente tabla se recogen los modos melódicos correspondientes a cada referencia, distinguiendo los dos bloques musicales en aquellos casos de las referencias de estructura musical compuesta. Además, en la columna de la derecha, se indica el ámbito melódico de cada uno de los bloques musicales, indicando inicialmente el intervalo y, a continuación, el grado melódico correspondiente al extremo inferior y el extremo superior de dicho ámbito. Para indicar los grados correspondientes a la octava inferior con respecto a la octava de referencia se ha empleado un apóstrofe situado a la izquierda del grado en cuestión «'7» y, para indicar los grados correspondientes a la octava superior con respecto a la octava de referencia, se ha empleado un apóstrofe situado a la derecha del grado en cuestión «1'».

Á.	Referencia	Modo melódico		Ámbito melódico	
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	M. jónico		6 ^a m [‘7-5]	
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	M. jónico		6 ^a m [‘7-5]	
1	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	m. eólico		5 ^a] [1-5]	
1	<i>S.C.C. Cedillo</i>	m. eólico	m. eólico	7 ^a m [1-7]	5 ^a] [1-5]
1	<i>PE. Cilleruelo</i>	m. eólico	m. eólico	7 ^a m [1-7]	5 ^a] [1-5]
1	<i>PE.(2) Cilleruelo</i>	m. eólico	m. eólico	7 ^a m [1-7]	5 ^a] [1-5]
1	<i>S.C.C.(2) Campo</i>	m. eólico	m. eólico	7 ^a m [1-7]	5 ^a] [1-5]
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	m. eólico		7 ^a m [1-7]	
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	<i>M. jónico (1er tetracordio)</i>		4 ^a] [1-4]	
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	<i>M. jónico (1er tetracordio)</i>		4 ^a] [1-4]	
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	M. jónico		8 ^a] [5-5’]	
3	<i>VR. Mazagatos</i>	M. jónico		8 ^a] [5-5’]	
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	<i>M. jónico (fragmento)</i>		<i>(4^a)] [(2-5)]</i>	
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz</i>	M. jónico		9 ^a m [3-4’]	
3	<i>A.V.P. Ayllón</i>	m. frigio		5 ^a] [1-5]	
3	<i>V.N. Santa María</i>	m. frigio (p.#2)		5 ^a] [1-5]	
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i>	m. eólico	m. eólico	7 ^a m [1-7]	5 ^a] [1-5]
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i>	m. eólico	m. eólico	7 ^a m [1-7]	5 ^a] [1-5]
4	<i>V.S.C.P. Riofrío</i>	m. eólico	m. eólico	8 ^a] [1-1’]	8 ^a] [1-1’]
4	<i>Q.A.R. Riaza</i>	M. jónico (inf. frigia)	M. jónico (inf. frigia)	8 ^a] [‘6-6]	5 ^a] [1-5]
4	<i>P.A.V. Riaza</i>	M. jónico / m. eólico (<i>inf. frigia</i>)	M. jónico (inf. frigia)	8 ^a] [‘6-6]	5 ^a] [1-5]
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	M. jónico		6 ^a M [1-6]	
5	<i>V.S.A. Villafranca</i>	M. jónico	M. jónico	6 ^a M [2-7]	7 ^a m [2-1’]
5	<i>H.V.P. Cantalejo</i>	M. jónico	M. jónico	11 ^a] [‘5-1’]	8 ^a] [1-1’]
5	<i>O.V.M.M. Grajera</i>	m. eólico		7 ^a m [1-7]	
5	<i>S.V.R. Sotillo</i>	m. eólico	m. eólico	7 ^a m [1-7]	5 ^a] [1-5]
5	<i>V.S.P. Sepúlveda</i>	m. frigio		10 ^a M [3-5’]	
5	<i>V.S.P. (2) Sepúlveda</i>	m. frigio		8 ^a] [4-4’]	
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	M. jónico		6 ^a M [1-6]	
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	M. mixolidio		7 ^a m [1-7]	
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	M. mixolidio		7 ^a m [1-7]	
6	<i>O.V.R. San Miguel</i>	m. eólico (p.#7)		8 ^a] [‘5-5]	
6	<i>O.V.R. (2) San Miguel</i>	m. eólico (<i>ámbito 5^a</i>)		5 ^a] [1-5]	
6	<i>H.V.R.(2) San Miguel</i>	m. eólico (p.#7, inf. frigias)	m. eólico (p.#7, inf. frigias)	8 ^a] [4-4’]	7 ^a m [4-3’]
7	<i>A.C.B. Moraleja Cuéllar</i>	M. jónico		5 ^a d [‘7-4]	
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	M. jónico		8 ^a] [1-1’]	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	M. jónico		9 ^a M [2-3’]	
7	<i>D.A.S. Fresneda</i>	M. jónico		6 ^a M [1-6]	
7	<i>G.V.N.S.S. Lastras</i>	M. jónico (p.b7)	M. jónico	7 ^a m [2-1’]	7 ^a m [2-1’]
7	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	M. mixolidio		7 ^a m [‘6-5]	
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	M. mixolidio		5 ^a] [‘7-4]	

7	<i>V.C.S.J.(2) Navalmanzano</i>	m. eólico		9ªM ['7-1']	
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	m. frigio		6ªm [1-6]	
7	<i>V.H. Gomezserracín</i>	m. frigio		6ªm [1-6]	
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	m. frigio (p.#3)		8ªJ ['7-7]	
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i>	M. jónico (inf. frigias)	M. jónico (inf. frigias)	8ªJ [2-2']	8ªJ [2-2']
7	<i>D.A.S. Chañe</i>	M. jónico	m. frigio	6ªM [1-6]	6ªm ['5-3]
7	<i>D.A.S. (2) Chañe</i>	M. jónico	m. frigio	6ªM [1-6]	8ªJ ['3-3]
7	<i>G.S.C. Fuentes</i>	m. frigio	m. eólico	6ªM ['6-4]	6ªm [1-6]
8	<i>H.P. Aldeanueva</i>	M. jónico	M. jónico	10ªM [1-3']	8ªJ [3-3']
8	<i>H.V.P.(2) Aldeanueva</i>	M. jónico		6ªm [3-1']	
8	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	m. frigio (p.#3)		7ªm [1-7]	
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	m. frigio (#2 #3 y p.#6)		8ªJ [1-1']	
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	M. jónico		6ªM [1-6]	
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	M. jónico		6ªm ['7-5]	
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i>	M. jónico		6ªM ['5-3]	
9	<i>V.S.R. Mozoncillo</i>	M. jónico		9ªM ['5-6]	
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i>	M. jónico	M. jónico	7ªm [<7-6]	8ªJ [1-1']
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i>	M. jónico	M. jónico	8ªJ [3-3']	10ªM [1-3']
9	<i>A.S.R. Paradinas</i>	M. mixolidio		7ªm [1-7]	
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	m. eólico		8ªJ [1-1']	
9	<i>A.T.P.(6) Valseca</i>	m. eólico	m. eólico	7ªm [1-7]	6ªm [1-6]
9	<i>O.C.E. Fuentepelayo</i>	m. eólico	m. eólico	5ªJ [1-5]	9ªM ['7-1']
9	<i>A.V.S.C. Etreros</i>	m. eólico (p.#3)		7ªm [1-7]	
9	<i>C.S.C.S.M. (2) Villoslada</i>	m. eólico (p.#7)	m. eólico (p.#7)	8ªJ ['5-5]	6ªM ['7-5]
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio</i>	M. jónico	m. eólico	6ªm ['7-5]	7ªm [1-7]
9	<i>O.V.V.(2) Espirido</i>	m. eólico	M. jónico	7ªm [1-7]	8ªJ ['5-5]
9	<i>S.C.A. Vegas</i>	m. eólico (p.#3)	M. jónico	8ªJ [1-1']	8ªJ [1-1']

19.2. Trazados melódicos

En este epígrafe estudiaremos el trazado melódico de cada uno de los bloques melódicos que conforman las diferentes referencias analizadas.

Nuevamente, el estudio de estos trazados melódicos será presentado de manera comparativa, de acuerdo con las semejanzas melódicas identificadas entre las diferentes referencias. Debido a ello, aquellas referencias que presenten rasgos comunes serán presentadas de manera sucesiva, con el fin de evidenciar dichas características compartidas, así como sus diferencias. La exposición será estructurada a partir de un recorrido progresivo a lo largo de las diferentes áreas territoriales consideradas, adelantando en ocasiones la presentación de determinados bloques melódicos de áreas posteriores con el fin de mostrar semejanzas melódicas entre referencias de diferentes áreas.

Con el fin de describir y comparar las diferentes melodías, se indicarán los patrones rítmicos empleados en cada melodía, el modo melódico en el que transcurre y el número de incisos en que se articula.

Además, se estudiará la estructura motívica de cada bloque indicando las relaciones motívicas existentes entre los diferentes incisos. Para ello, se empleará la terminología «A1» para referir al motivo melódico 1, la terminología «A2» para referir al motivo melódico 2, y así sucesivamente. Así, en el caso de que un primer motivo se repita en los incisos 1 y 2 de la melodía, figuraría indicado como «[A1-A1-...]». La letra «A» será empleada para todos aquellos motivos de bloques melódicos únicos en el caso de las referencias de estructura estrófica simple, así como para todos aquellos motivos melódicos de las estrofas en referencias de estructura musical compuesta. Para los motivos melódicos de los estribillos

de las referencias de estructura musical compuesta se empleará, en cambio, la letra «B». Así mismo, para aquellas referencias de estructura musical compuesta que comparten motivos melódicos entre el bloque de la estrofa y el del estribillo, se empleará de manera general la letra «M». Con el fin de señalar aquellos motivos melódicos que han sido considerados como variaciones de otros motivos, se emplearán apóstrofes, de modo que «A1'» referirá a una variación motivica de «A1». En el caso de que un motivo melódico aparezca traspuesto en el segundo inciso una segunda diatónica descendente con respecto a una primera aparición en el primer inciso, se indicará mediante un subíndice a la derecha del motivo traspuesto, tal que «[A1-A1₂-...]». Así mismo, en el caso de que la trasposición sea a una tercera diatónica ascendente, se indicará mediante un superíndice a la derecha del motivo traspuesto, tal que «[A1-A1³-...]». Por último, cuando dos motivos se encuentren enlazados melódicamente de manera especial, esto se indicará agrupando dichos motivos entre paréntesis. Por ejemplo, una melodía de cuatro incisos en la que los dos primeros incisos presentasen un mismo motivo melódico A1 y los incisos 3 y 4 presentasen dos motivos melódicos A2 y A3 unidos, se expresaría escribiendo «[A1-A1-(A2-A3)]».

Junto con el estudio de las estructuras motivicas, se señalarán ciertas semejanzas y diferencias observadas entre los trazados de distintos motivos melódicos y que han sido consideradas relevantes desde el punto de vista analítico.

Complementariamente, se llevará a cabo un estudio del esquema de reposos de cada bloque melódico. Así, se elaborarán esquemas indicando en números arábigos, para cada inciso, el grado melódico correspondiente a su nota final de reposo. Por ejemplo, si en una melodía de cuatro incisos el primer inciso reposa en el quinto grado del modo melódico, el segundo inciso reposa en el cuarto grado, el tercer inciso vuelve a reposar en el quinto y el cuarto inciso reposa en el primer grado, el esquema de reposos melódicos se indicará mediante la expresión «[5-4-5-1]».

Comenzando por las referencias documentadas en la C.V.T. de Maderuelo, encontramos en esta área una uniformidad melódica llamativa.

En primer lugar, las melodías de las referencias de estructura estrófica simple *A.T.P. Maderuelo* y *A.T.P.(2) Valdevarnés* son idénticas, a excepción de una nota de paso entre los incisos 1 y 2 que figura en el primero y no en el segundo. Empleando el patrón rítmico constante 6-B_B-1 y en modo mayor de tipo jónico, sus trazados melódicos presentan una estructura motivica [A1-A1₂-A1₃-A1₄], constituida por un único motivo melódico que se repite secuencialmente descendiendo por segundas diatónicas. El trazado delineado por sus notas de reposo es [4-3-2-1].

Más adelante, en la C.V.T. de Sepúlveda encontramos otra referencia de estructura estrófica simple, *V.P. Sepúlveda*, que presenta una melodía muy similar a la de las anteriores. Nuevamente empleando el patrón rítmico 6-B_B-1 y el modo mayor de tipo jónico, presenta una estructura motivica [A1-A1'₂-A1'₃-A1''₄] en la que un motivo melódico básico se repite secuencialmente descendiendo por segundas diatónicas, pero presentando ligeras variaciones motivicas. De nuevo, el esquema de sus notas de reposo es [4-3-2-1].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
1	<i>A.T.P. Maderuelo</i>	6	B _B	1	Jónico	4	A1-A1 ₂ -A1 ₃ -A1 ₄	4-3-2-1
1	<i>A.T.P.(2) Valdevarnés</i>	6	B _B	1	Jónico	4	A1-A1 ₂ -A1 ₃ -A1 ₄	4-3-2-1
5	<i>V.P. Sepúlveda</i>	6	B _B	1	Jónico	4	A1-A1' ₂ -A1' ₃ -A1'' ₄	4-3-2-1

Volviendo a la C.V.T. de Maderuelo, encontramos otra referencia de estructura estrófica simple, *A.T.P.(3) Fuentemizarra*, que una vez más presenta el patrón rítmico constante 6-B_B-1 y una estructura motivica [A1-A1₂-A1'₃-A2], la cual presenta el mismo tipo de comportamiento secuencial descendente que las melodías anteriores en los tres primeros incisos, añadiendo en este caso un motivo melódico diferenciado para el cuarto inciso. Por contraste con las melodías anteriores, en esta ocasión se trata de un modo menor de tipo eólico y el esquema de notas de reposo es [5-4-5-1].

Encontramos trazados melódicos muy similares al de *A.T.P.(3) Fuentemizarra* en los estribillos de las referencias de estructura compuesta documentadas en la C.V.T. de Maderuelo. Es el caso de los estribillos de *S.C.C. Cedillo* y *P.E. Cilleruelo*, referencias que fueron cantadas por una misma informante y empleando una misma melodía. En concreto, la melodía de los estribillos de estas referencias transcurre en modo menor de tipo eólico, al igual que *A.T.P.(3) Fuentemizarra*, pero en este caso empleando un patrón rítmico constante de tipo 6-B_B-2. La estructura motivica es [B1-B1'₂-B2-B3-B1-B3], presentando nuevamente trazado secuencial descendente en sus primeros incisos. Además, el motivo melódico B1 presente en los incisos 1 y 5 es idéntico al motivo melódico A1 de *A.T.P.(3) Fuentemizarra*. El esquema de

notas de reposo es [5-4-5-1-5-1]. A pesar de presentar seis incisos melódicos, estos pueden concebirse melódicamente como 4+2, de modo que en los cuatro primeros se presenta el trazado melódico general y en los dos últimos se repite la estructura cadencial de los incisos 3 y 4. Así, la semejanza entre este esquema y el de *A.T.P.(3) Fuentemizarra* resulta evidente.

Un trazado melódico de características muy similares lo encontramos en el estribillo de *S.C.C.(2) Campo*, otra de las referencias de estructura compuesta recogida en la C.V.T. de Maderuelo. Nuevamente en modo menor de tipo eólico y empleando de manera constante el patrón rítmico 6-B_T-2, presenta una estructura motívica [B1-B1'₂-B2-B3-B1'-B3], prácticamente idéntica a la de las referencias anteriores. En este caso, el motivo melódico B1 presente en los incisos 1 y 2 es idéntico al motivo B1 de los estribillos de *S.C.C. Cedillo* y *P.E. Cilleruelo* y, por tanto, al motivo melódico A1 de *A.T.P.(3) Fuentemizarra*. Por otra parte, el motivo B3 del estribillo de *S.C.C.(2) Campo* es idéntico al motivo B3 de los estribillos de *S.C.C. Cedillo* y *P.E. Cilleruelo*. Nuevamente el esquema de notas de reposo es [5-4-5-1-5-1].

Más adelante, en la C.V.T. de Sepúlveda encontramos otra referencia de estructura compuesta, *S.V.R. Sotillo*, cuyo estribillo presenta una melodía muy similar a las anteriores. Nuevamente la melodía transcurre en modo menor de tipo eólico y empleando de manera constante el patrón rítmico 6-B_T-2. La estructura motívica es [B1-B1'₂-B2-B3-B1-B3], idéntica a la de los estribillos de *S.C.C. Cedillo* y *P.E. Cilleruelo*. Nuevamente su motivo melódico B1 presente en los incisos 1 y 5 es igual al motivo melódico B1 de los estribillos de *S.C.C. Cedillo*, *P.E. Cilleruelo* y *S.C.C.(2) Campo*, así como al motivo melódico A1 de *A.T.P.(3) Fuentemizarra*. Además, la variación motívica B1' del estribillo de *S.V.R. Sotillo* es idéntica a la variación motívica B1' de los estribillos de *S.C.C. Cedillo* y *P.E. Cilleruelo*. Finalmente, también el motivo B3 del estribillo de *S.V.R. Sotillo* es idéntico al motivo B3 de los estribillos de *S.C.C. Cedillo*, *P.E. Cilleruelo* y *S.C.C.(2) Campo*. Una vez más, el esquema de notas de reposo es [5-4-5-1-5-1].

En la C.V.T. de Fresno de Cantespino encontramos un par de referencias de estructura compuesta, *S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra*, cuyos estribillos presentan unas melodías muy similares a las de los estribillos de las referencias anteriores y, en especial, a la del estribillo de *S.C.C.(2) Campo*. Las melodías de los estribillos de *S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra* son prácticamente idénticas, a excepción de un ornamento en forma de apoyatura registrado sobre la última sílaba del estribillo de *A.T.P.(5) Castiltierra* y no presente *S.C.C. Riahuelas*. Nuevamente dicha melodía común transcurre en modo menor de tipo eólico y empleando de manera constante el patrón rítmico 6-B_T-2. La melodía presenta en este caso únicamente cuatro incisos, frente a los seis incisos en que se articulaban las melodías anteriores. Sin embargo, su estructura motívica, [B1-B1'₂-B2-B3], es muy similar a las de los cuatro primeros incisos de los estribillos de las referencias anteriores y, de hecho, idéntica a la de los cuatro primeros incisos del estribillo de *S.C.C.(2) Campo*. Nuevamente, el motivo melódico B1 de esta melodía es idéntico al motivo melódico B1 de las melodías de los estribillos de *S.C.C. Cedillo*, *P.E. Cilleruelo*, *S.C.C.(2) Campo* y *S.V.R. Sotillo*, así como al motivo melódico A1 de *A.T.P.(3) Fuentemizarra*. Por otra parte, el motivo melódico B2 de la melodía de los estribillos de *S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra* es idéntico al motivo melódico B2 de la melodía del estribillo de *S.C.C.(2) Campo*. Sin embargo, el motivo melódico B3 de la melodía de los estribillos de *S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra* presenta una variación motívica con respecto al motivo melódico B3 compartido por las melodías de los estribillos de *S.C.C. Cedillo*, *P.E. Cilleruelo*, *S.C.C.(2) Campo* y *S.V.R. Sotillo*. Así, las melodías de los estribillos de *S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra* no solo comparten estructura motívica con los cuatro primeros incisos de la melodía del estribillo de *S.C.C.(2) Campo*, sino que además son prácticamente idénticas a la melodía de dichos cuatro incisos, a excepción de la variación motívica que, comparativamente, presentan en el cuarto inciso. Por último, el esquema de notas de reposo es [5-4-5-1], idéntico al de la melodía de *A.T.P.(3) Fuentemizarra* y al de los cuatro primeros incisos de las melodías de los estribillos de *S.C.C. Cedillo*, *P.E. Cilleruelo*, *S.C.C.(2) Campo* y *S.V.R. Sotillo*.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
1	<i>A.T.P.(3) Fuentemizarra</i>	6	B _B	1	Eólico	4	A1-A1' ₂ -A1' ₃ -A2	5-4-5-1
1	<i>S.C.C. Cedillo</i> [B]	6	B _T	2	Eólico	6	B1-B1' ₂ -B2-B3-B1-B3	5-4-5-1-5-1
1	<i>P.E. Cilleruelo</i> [B]	6	B _T	2	Eólico	6	B1-B1' ₂ -B2-B3-B1-B3	5-4-5-1-5-1
1	<i>S.C.C.(2) Campo</i> [B]	6	B _T	2	Eólico	6	B1-B1' ₂ -B2-B3-B1'-B3	5-4-5-1-5-1
5	<i>S.V.R. Sotillo</i> [B]	6	B _T	2	Eólico	6	B1-B1' ₂ -B2-B3-B1-B3	5-4-5-1-5-1
4	<i>S.C.C. Riahuelas</i> [B]	6	B _T	2	Eólico	4	B1-B1' ₂ -B2-B3	5-4-5-1
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra</i> [B]	6	B _T	2	Eólico	4	B1-B1' ₂ -B2-B3	5-4-5-1

Por otra parte, en la C.V.T. de Maderuelo encontramos otra referencia de estructura compuesta, *P.E.(2) Cilleruelo*, cuyo estribillo presenta características muy similares a las de este conjunto de referencias, pero también ciertas diferencias. Nuevamente el modo es menor de tipo eólico y el patrón rítmico constante es 6-B_T-2. Sin embargo, la estructura motívica en este caso es [B1-B2-B2₂-B2₃-B1-B3] y, el esquema de notas de reposo, [5-4-3-2-5-1]. A pesar de las diferencias de estas estructuras con respecto a las de las melodías de los estribillos de las referencias anteriores, encontramos numerosos aspectos en común. Por una parte, el motivo melódico B1 del estribillo de *P.E.(2) Cilleruelo* nuevamente es idéntico al motivo melódico B1 de los estribillos de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo, S.V.R. Sotillo, S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra*, así como al motivo melódico A1 de *A.T.P.(3) Fuentemizarra*. En segundo lugar, el motivo melódico B3 del estribillo de *P.E.(2) Cilleruelo* es idéntico al motivo melódico B3 compartido por las melodías de los estribillos de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo* y *S.V.R. Sotillo*. Pero, además, en los incisos 2, 3 y 4 encontramos un trazado secuencial que desciende por grados conjuntos a partir del motivo melódico B2, proceso melódico habitual presente de un modo u otro en todas las melodías referidas hasta el momento. Así, este hecho no solo supone un punto en común con las melodías de los estribillos de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo, S.V.R. Sotillo, S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra* y la melodía de *A.T.P.(3) Fuentemizarra*, sino también con las melodías de *A.T.P. Maderuelo, A.T.P.(2) Valdevarnés* y *V.P. Sepúlveda*. De hecho, el trazado descendente que presenta el esquema de notas de reposo de *P.E.(2) Cilleruelo* a lo largo de los cuatro primeros incisos supone un notable punto en común con respecto a la melodía de dichas referencias.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo</i> [B]	6	B _T	2	Eólico	6	B1-B2-B2 ₂ -B2 ₃ -B1-B3	5-4-3-2-5-1

Más adelante, en la C.C.T. de Segovia encontramos otra referencia de estructura compuesta similar a los anteriores, *A.T.P.(6) Valseca*, que al igual que *S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra* presenta en su estribillo únicamente cuatro incisos melódicos. Una vez más, su modo es menor de tipo eólico y el patrón rítmico constante es 6-B_T-2. En este caso, la estructura motívica es [B1-B1₂-B1'₃-B2], esquema idéntico al de *A.T.P.(3) Fuentemizarra*, que presenta estructura secuencial con descenso por grados conjuntos en los tres primeros incisos. Sin embargo, en este caso, el motivo melódico B1, su variación B1' y el motivo melódico B2 presentan, pese a su similitud, trazados diferenciados con respecto a los motivos melódicos presentes en las melodías anteriores. El esquema de reposos es en este caso [6-5-4-1]. Pese a ser diferente a los de las melodías anteriores, comienza una vez más por un descenso por grados conjuntos en los tres primeros incisos común con *A.T.P. Maderuelo, A.T.P.(2) Valdevarnés, V.P. Sepúlveda* y el estribillo de *P.E.(2) Cilleruelo*. De hecho, los grados 6-5-4 del esquema de *A.T.P.(6) Valseca*, referencia en modo eólico, equivalen a los grados 4-3-2 de *A.T.P. Maderuelo, A.T.P.(2) Valdevarnés* y *V.P. Sepúlveda*, referencias que transcurren en el modo jónico relativo. Así, *A.T.P.(6) Valseca* comienza reposando en las mismas notas que *A.T.P. Maderuelo, A.T.P.(2) Valdevarnés* y *V.P. Sepúlveda*, pero resuelve finalmente en el modo eólico relativo al modo jónico en el que resuelven estas tres referencias.

Por otra parte, en la C.V.T. de Cuéllar encontramos una referencia de estructura compuesta, *G.S.C. Fuentes*, cuyo estribillo presenta un trazado melódico muy similar al del estribillo de *A.T.P.(6) Valseca*, pero empleando el patrón rítmico 6-B_g-1, común con las melodías de *A.T.P. Maderuelo, A.T.P.(2) Valdevarnés, V.P. Sepúlveda* y *A.T.P.(3) Fuentemizarra*. Como novedad rítmica, esta melodía incorpora un tiempo de pausa entre los incisos 3 y 4, generando una alteración de la regularidad rítmica de referencia, lo cual no ha ocurrido en ninguna de las referencias anteriores. La melodía transcurre nuevamente en modo menor de tipo eólico. La estructura motívica es [B1-B1₂-B1'₃-B2], idéntica a la de *A.T.P.(3) Fuentemizarra* y a la del estribillo de *A.T.P.(6) Valseca*. Además, el motivo melódico B1 del estribillo de *G.S.C. Fuentes* es idéntico al motivo B1 del estribillo de *A.T.P.(6) Valseca*. Y, por otra parte, el motivo melódico B2 del estribillo de *G.S.C. Fuentes* es idéntico al motivo B3 de los estribillos de *S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra*. El esquema de reposos de la melodía del estribillo de *G.S.C. Fuentes* es [6-5-5-1], muy similar al del estribillo de *A.T.P.(6) Valseca*. En este caso, el esquema comienza por el habitual descenso por grados conjuntos, pero en los dos últimos incisos incorpora el salto cadencial 5-1 presente en los dos últimos incisos de *A.T.P.(3) Fuentemizarra* y los estribillos de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo S.C.C.(2) Campo, S.V.R. Sotillo, S.C.C. Riahuelas, A.T.P.(5) Castiltierra* y *P.E.(2) Cilleruelo*.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>A.T.P.(6) Valseca</i> [B]	6	B _T	2	Eólico	4	B1-B1 ₂ -B1' ₃ -B2	6-5-4-1
7	<i>G.S.C. Fuentes</i> [B]	6	B _B	1	Eólico	4	B1-B1 ₂ -B1' ₃ -B2	6-5-5-1

Volviendo a la C.V.T. de Maderuelo, pasamos ahora a considerar las melodías de las estrofas de las referencias de estructura compuesta *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo y S.C.C.(2) Campo* referidas anteriormente. Las cuatro melodías son prácticamente idénticas, a excepción de unos pequeños ornamentos incorporados al final de los incisos 1, 2, 4 y 5 por la informante de *S.C.C. Cedillo y P.E. Cilleruelo*, no presentes en *P.E.(2) Cilleruelo y S.C.C.(2) Campo*. Dichas melodías transcurren en modo menor de tipo eólico y presentan el patrón rítmico 8-B₇-2 de manera constante en todos sus incisos. Su estructura motivica es [A1-A1'₂-A2-A1-A1'₂-A2], de modo que los tres últimos incisos son idénticos a los tres primeros en una estructura de doble exposición⁷⁸. Además, la estructura presenta, al igual que las melodías analizadas anteriormente, un comportamiento secuencial con descenso por grados conjuntos entre los incisos primero y segundo de la estructura de tres incisos, si bien el motivo melódico del segundo inciso presenta ciertas variaciones motivicas respecto al primero. El esquema de notas de reposo es [2-1-5-2-1-5], de modo que la nota final deja el discurso melódico cadencialmente abierto para su resolución en el estribillo.

Considerando nuevamente la referencia *S.V.R. Sotillo* de la C.V.T. de Sepúlveda, así como *S.C.C. Riahuelas y A.T.P.(5) Castiltierra* de la C.V.T. de Fresno de Cantespino y *A.T.P.(6) Valseca* de la C.C.T. de Segovia, cuyos estribillos presentaban semejanzas con las de estas referencias de la C.V.T. de Maderuelo, las melodías de sus estrofas también son muy similares. En los cuatro casos las melodías nuevamente transcurren en modo menor de tipo eólico y presentan el patrón rítmico 8-B₇-2 de manera constante en todos sus incisos.

Comenzando por *S.V.R. Sotillo*, su estrofa presenta una melodía prácticamente idéntica a las estrofas de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo y S.C.C.(2) Campo*, con la misma estructura motivica [A1-A1'₂-A2-A1-A1'₂-A2] e idénticos motivos A1 y A1'. Únicamente presenta una pequeña diferencia en el motivo A2 en la última sílaba tónica del verso. En el caso de *S.V.R. Sotillo* dicha sílaba se canta con una apoyatura melódica en el sexto grado que resuelve al quinto en la última sílaba átona de la estructura métrica de referencia, mientras que en *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo y S.C.C.(2) Campo*, el quinto grado ocupa tanto la sílaba tónica como la sílaba átona final. El esquema de notas de reposo nuevamente es [2-1-5-2-1-5].

A.T.P.(5) Castiltierra presenta una melodía muy similar a las de las estrofas de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo y S.V.R. Sotillo*. Nuevamente, la estructura motivica es [A1-A1'₂-A2-A1-A1'₂-A2] y el esquema de notas de reposo es [2-1-5-2-1-5]. En este caso, el motivo A1 es idéntico al de las otras referencias y el patrón A2 es idéntico al de la estrofa de *S.V.R. Sotillo*. Sin embargo, en el motivo A1' presenta una alteración melódica entre las alturas correspondientes a las sílabas 6 y 7 del verso. En este caso, el motivo melódico presenta un trazado [2-3-4-6-5-**3**-2-1], mientras que en las melodías anteriores el trazado era [2-3-4-6-5-**2**-3-1].

La melodía de la estrofa de *S.C.C. Riahuelas* presenta la principal novedad con respecto a las anteriores de constar de cinco incisos melódicos en lugar de seis. Así, su estructura motivica es [A1-A1'₂-A2-A1-A1''₂], en la cual, además de prescindir del inciso sexto, el motivo melódico del quinto inciso presenta una ligera variación con respecto al del segundo. El motivo A1' de dicho trazado es idéntico al motivo A1' de las estrofas de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo y S.V.R. Sotillo*, mientras que la variación motivica A1'' de la estrofa de *S.C.C. Riahuelas* es, a su vez, idéntica al motivo A1' de la estrofa de *A.T.P.(5) Castiltierra*. Por otra parte, el motivo A2 de la estrofa de *S.C.C. Riahuelas* es idéntico al motivo A2 de las estrofas de *S.V.R. Sotillo y A.T.P.(5) Castiltierra*. En el motivo A1, la estrofa de *S.C.C. Riahuelas* introduce una variación con respecto al resto de melodías, en la sílaba 7 del verso. En este caso, el motivo melódico presenta un trazado [3-4-5-7-6-5-**6**-7], mientras que en las melodías anteriores el trazado era [3-4-5-7-6-5-**5**-7]. El esquema de notas de reposo en este caso es [2-1-5-2-1], de modo que el final no queda melódicamente abierto como ocurría en los anteriores casos, sino que el trazado resuelve melódicamente en la tónica del modo.

Por último, la melodía de la estrofa de *A.T.P.(6) Valseca* presenta la novedad, con respecto a las melodías de las estrofas de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo y S.V.R. Sotillo*, de prescindir del tercer inciso melódico en ambas repeticiones. Así, su estructura motivica es [A1-A1'₂-A1-A1'₂] y su esquema de notas de reposo es [2-1-2-1]. Al igual que ocurría en el caso de su estribillo, se trata del trazado melódico más diferenciado con respecto al resto de todos los considerados hasta el momento. Así, el motivo melódico A1 presenta una variación melódica en las dos primeras sílabas del verso con respecto al motivo melódico A1 de las estrofas de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo, S.V.R. Sotillo y A.T.P.(5) Castiltierra*. En este caso, el motivo melódico presenta un trazado [**5**-5-5-7-6-5-5-7], mientras que en las melodías anteriores el trazado era [**3**-4-5-7-6-5-5-7]. Por otra parte, el motivo A1' también presenta diferencias en las sílabas 4 y 5 con respecto al motivo A1' de las estrofas

⁷⁸ Emplearemos la expresión estructura de «doble exposición» para referir a la repetición literal sucesiva de una determinada subestructura motivica. Igualmente, hablaremos de «triple exposición» para aquellos casos en que la subestructura aparezca tres veces consecutivas dentro de la estructura motivica considerada.

de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo, S.V.R. Sotillo* y *S.C.C. Riahuelas*. En este caso, el motivo melódico presenta un trazado [2-3-4-5-3-2-3-1], mientras que en las melodías anteriores el trazado era [2-3-4-6-5-2-3-1].

Para completar el análisis de las melodías de las referencias documentadas en la C.V.T. de Maderuelo, nos ocupamos finalmente de la referencia de estructura estrófica simple *S.C.S. Valdevarnés*. En este caso la melodía transcurre en modo menor de tipo eólico pero presenta en todos sus incisos una ligera variante rítmica 8-B_T-2' con respecto al patrón 8-B_T-2 presente en las anteriores melodías. Su estructura motívica es [A1-A1'₂-A2-A1-A1'₂], similar a la de *S.C.C. Riahuelas* salvo porque en este caso no se varía el motivo A1' en el último inciso. Al margen de sus pequeñas diferencias rítmicas y un pequeño ornamento melódico incorporado por nuestro informante entre las dos últimas sílabas del verso, el motivo melódico A1 de *S.C.S. Valdevarnés* es idéntico al motivo A1 de las estrofas de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo, S.V.R. Sotillo* y *A.T.P.(5) Castiltierra*. Por otra parte, al margen de las pequeñas diferencias rítmicas, el motivo A2 de *S.C.S. Valdevarnés* es idéntico al motivo A2 de las estrofas de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo* y *S.C.C.(2) Campo*. En cambio, el motivo melódico A1'₂ de *S.C.S. Valdevarnés* presenta, además de las pequeñas diferencias rítmicas y otro pequeño ornamento incorporado por nuestro informante, una pequeña diferencia melódica en la sílaba sexta del verso con respecto al motivo A1' de las estrofas de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo, S.V.R. Sotillo* y *S.C.C. Riahuelas*. En este caso, el motivo melódico presenta un trazado [2-3-4-6-5-4-3-1], mientras que en las melodías anteriores el trazado era [2-3-4-6-5-2-3-1]. Al igual que en el caso de *S.C.C. Riahuelas*, el esquema de notas de reposo es [2-1-5-2-1], de modo que el final no queda melódicamente abierto como ocurría en las estrofas de *S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo, S.C.C.(2) Campo, S.V.R. Sotillo* y *A.T.P.(5) Castiltierra*, sino que resuelve melódicamente en el primer grado. Esta característica compartida con la melodía de la estrofa de *S.C.C. Riahuelas* tiene especial sentido melódico en el caso de la referencia *S.C.S. Valdevarnés*, dada su estructura musical estrófica simple.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
1	<i>S.C.C. Cedillo [A]</i>	8	B _T 2	Eólico	6	A1-A1' ₂ -A2- A1-A1' ₂ -A2	2-1-5-2-1-5
1	<i>P.E. Cilleruelo [A]</i>	8	B _T 2	Eólico	6	A1-A1' ₂ -A2- A1-A1' ₂ -A2	2-1-5-2-1-5
1	<i>P.E.(2) Cilleruelo [A]</i>	8	B _T 2	Eólico	6	A1-A1' ₂ -A2- A1-A1' ₂ -A2	2-1-5-2-1-5
1	<i>S.C.C.(2) Campo [A]</i>	8	B _T 2	Eólico	6	A1-A1' ₂ -A2- A1-A1' ₂ -A2	2-1-5-2-1-5
4	<i>A.T.P.(5) Castiltierra [A]</i>	8	B _T 2	Eólico	6	A1-A1' ₂ -A2- A1-A1' ₂ -A2	2-1-5-2-1-5
5	<i>S.V.R. Sotillo [A]</i>	8	B _T 2	Eólico	6	A1-A1' ₂ -A2- A1-A1' ₂ -A2	2-1-5-2-1-5
1	<i>S.C.S. Valdevarnés</i>	8	B _T 2'	Eólico	5	A1-A1' ₂ -A2- A1-A1' ₂	2-1-5-2-1
4	<i>S.C.C. Riahuelas [A]</i>	8	B _T 2	Eólico	5	A1-A1' ₂ -A2- A1-A1'' ₂	2-1-5-2-1
9	<i>A.T.P.(6) Valseca [A]</i>	8	B _T 2	Eólico	4	A1-A1' ₂ - A1-A1' ₂	2-1-2-1

Pasamos ahora a ocuparnos de las referencias correspondientes a la C.V.T. de Montejo, *S.V.V. Montejo* y *A.P.S. Honrubia*, ambas de estructura estrófica simple. Sus melodías son prácticamente idénticas, a excepción de un tiempo de pausa adicional que *A.P.S. Honrubia* incorpora entre inciso e inciso, así como un ornamento neumático que incluye al final de los incisos impares, no presentes en *S.V.V. Montejo*. Por lo demás, ambas melodías transcurren en el primer tetracordio de un modo mayor de tipo jónico con un reducido ámbito de 4ªJ [1-4], combinan los patrones rítmicos 8-T_B-1 y 8-T_B-1b, presentan una estructura motívica [A1-A2-A1-A2] y comparten un esquema de notas de reposo [2-1-2-1]. Nótese que el esquema de notas de reposo es idéntico al de la melodía de las estrofas de *A.T.P.(6) Valseca*, recientemente comentada. Además, la estructura motívica también es muy similar, articulada en torno a un esquema de doble exposición. A pesar de que la referencia *A.T.P.(6) Valseca* corresponde a la C.C.T. de Segovia, la mayoría de las melodías de características similares junto con las que ha sido presentada se concentran en la C.V.T. de Maderuelo, muy cerca de las localidades de Montejo y Honrubia. Así, la estructura de doble exposición motívica y el esquema de reposos 2-1 supone un punto en común entre estas dos referencias y las recientemente referidas, pese a las diferencias que presentan en aspectos rítmicos y en modos melódicos.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos		
2	<i>S.V.V. Montejo</i>	8	T _B <table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>1</td></tr><tr><td>1b</td></tr></table>	1	1b	Jónico	4	A1-A2-A1-A2	2-1-2-1
1									
1b									
2	<i>A.P.S. Honrubia</i>	8	T _B <table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>1</td></tr><tr><td>1b</td></tr></table>	1	1b	Jónico	4	A1-A2-A1-A2	2-1-2-1
1									
1b									

Entramos ahora a ocuparnos de las referencias documentadas en la C.V.T. de Ayllón.

En primer lugar, la melodía de la referencia de estructura estrófica simple *V.R. Mazagatos* transcurre en modo mayor jónico y emplea constantemente el patrón rítmico $6-T_B-1$. Su estructura motivica es $[A1-A1'_2-A2-A3]$, presentando en los primeros incisos melódicos una estructura secuencial que desciende por grados conjuntos y que se interrumpe en el tercer inciso, de acuerdo con un esquema secuencial clásico. El empleo de la estructura secuencial descendente supone un importante punto en común entre esta melodía y la mayoría de las anteriormente referidas. Además, el trazado que dibujan sus notas de reposo es $[4-3-5-1]$, muy similar al de *A.T.P. Maderuelo*, *A.T.P.(2) Valdevarnés*, *V.P. Sepúlveda*, analizadas anteriormente, salvo por la incorporación de una cadencia más marcada entre los dos últimos incisos.

En la C.V.T. de Ayllón encontramos también la referencia *A.V.P.(3) Santa María*, de estructura estrófica simple y heteroestrófica. Al igual que *V.R. Mazagatos*, su melodía transcurre en modo jónico. La melodía de su estrofa hexasilábica combina los patrones rítmicos $6-T_B-1b$ y $6-T_B-1$, mientras que la melodía del fragmento de estrofa octosilábica documentado emplea el patrón $8-B_B-1$. La melodía de su estrofa hexasilábica presenta un esquema melódico $[A1-A1'_2-A2-A3]$, idéntico al de *V.P. Sepúlveda*. Además, los motivos $A1'$, $A2$ y $A3$ son idénticos a los de dicha referencia. Únicamente $A1$ presenta una pequeña diferencia, al margen de cuestiones rítmicas, en su segunda sílaba. En *A.V.P.(3) Santa María*, el motivo melódico presenta un trazado $[3-3-3-5-5-4]$, mientras que en *V.R. Mazagatos* el trazado era $[3-2-3-5-5-4]$. El esquema de notas de reposo nuevamente es $[4-3-5-1]$, por tanto. Con respecto al fragmento documentado de la estrofa octosilábica, el segundo inciso es secuencialmente idéntico al primero, sin la variación que incluía la versión hexasilábica del perfil, de modo que la estructura motivica es $[A1-A1_2-A2-...]$. El esquema de notas de reposo del fragmento es $[4-3-5-...]$.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos	Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
3	<i>V.R. Mazagatos</i>	6 T_B 1	Jónico	4	$A1-A1'_2-A2-A3$	$4-3-5-1$
3	<i>A.V.P.(3) Santa María</i>	6 T_B 1b	Jónico	4	$A1-A1'_2-A2-A3$	$4-3-5-1$
		1		4	$A1-A1_2-A2-...$	$4-3-5-...$
		8 B_B 1	4	$A1-A1_2-A2-...$	$4-3-5-...$	

Dentro de la misma C.V.T. de Ayllón encontramos la referencia fragmentaria de estructura estrófica simple *A.V.P.(2) Saldaña*. Nuevamente en modo jónico, esta referencia emplea el patrón rítmico $6-B_B-1b$ y presenta, en la melodía del fragmento documentado, una estructura motivica $[A1-A1_2-...]$ de comportamiento secuencial con descenso por grados conjuntos y un esquema de notas de reposo $[4-3-...]$, similares a los de los casos anteriores. Además, el patrón $A1$ de esta melodía es, al margen de consideraciones rítmicas, idéntico a los patrones $A1'$ de *V.R. Mazagatos* y *A.V.P.(3) Santa María*.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos	Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
3	<i>A.V.P.(2) Saldaña</i>	6 B_B 1b	Jónico	-	$A1-A1_2-...$	$4-3-...$

Otra de las referencias documentadas en la C.V.T. de Ayllón es *A.S.A. Martín Muñoz*, de estructura estrófica simple. Su melodía presenta la misma estructura rítmica que *V.R. Mazagatos*, con el patrón $6-T_B-1$ en todos sus incisos. Al igual que todas las referencias de esta zona anteriormente referidas, presenta un modo mayor de tipo jónico. Sin embargo, la estructura motivica es $[A1-A2-A3-A4]$, sin presentar las características secuenciales habituales de las referencias anteriores. Así mismo, el esquema de notas de reposo es $[3-1'-7-1']$, notablemente alejado de los anteriores.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos	Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
3	<i>A.S.A. Martín Muñoz</i>	6 T_B 1	Jónico	4	$A1-A2-A3-A4$	$3-1'-7-1'$

Por otra parte, en la C.V.T. de Ayllón encontramos también la referencia *A.V.P. Ayllón*, de estructura estrófica simple, que emplea de manera constante el patrón rítmico $6-B_B-1$, que apareció anteriormente con frecuencia en la C.V.T. de Maderuelo, en *A.T.P. Maderuelo*, *A.T.P.(2) Valdevarnés* y *A.T.P.(3) Fuentemizarra*, así como en otras referencias analizadas. Por contraste con las referencias presentadas hasta el momento, la melodía de *A.V.P. Ayllón* transcurre en modo menor de tipo frigio. La estructura motivica es $[A1-A1-A2-A3]$, desarrollando una estructura secuencial de tipo clásica entre los tres primeros incisos pero, en este caso, sin el trazado descendente entre el primer inciso y el segundo que ha venido siendo habitual en referencias anteriores. El esquema de las notas de reposo es $[1-1-3-1]$.

En relación con la C.V.T. de Ayllón disponemos también de otra referencia, una transcripción de Antonio Granero, que presenta notables puntos en común con la melodía de la referencia anterior. Se trata de la referencia de estructura estrófica simple y heteroestrófica *V.N. Santa María*. El trazado melódico de las estrofas octosilábicas y hexasilábicas es en esencia el mismo, al margen de la correspondiente adaptación rítmica. No obstante, en ambos casos se emplean patrones de rítmica binaria y subdivisión ternaria, lo cual supone la principal diferencia melódica con respecto a *A.V.P. Ayllón*. Sin embargo, dicha diferencia probablemente se debe a la presencia de coplas octosilábicas en *V.N. Santa María*, dado que el patrón rítmico 6-B_T-1' que presentan los incisos 1 y 2 de la estrofa hexasilábica, de hecho, alterna entre la subdivisión ternaria y la binaria, asimilándose por momentos a la rítmica de *A.V.P. Ayllón*. Por lo demás, la melodía de *V.N. Santa María* transcurre en modo frigio, al igual que la de *A.V.P. Ayllón*, en este caso incorporando alteraciones ascendentes puntuales del segundo grado en ornamentos melódicos en forma de floreos descendentes sobre el tercer grado. La estructura motivica es [A1-A1-A2-A3], idéntica a la de *A.V.P. Ayllón*. Además, al margen de las diferencias rítmicas referidas y los ornamentos registrados en la transcripción de Granero, y teniendo en cuenta el trazado para estrofas hexasilábicas de *V.N. Santa María*, dicha melodía es idéntica a la de *V.R. Mazagatos*.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
3	<i>A.V.P. Ayllón</i>	6	B _B	1	Frigio	4	A1-A1-A2-A3	1-1-3-1
3	<i>V.N. Santa María</i>	8	B _T	2c'	Frigio (p. 2#)	4	A1-A1-A2-A3	1-1-3-1
				2c				
		6	B _T	1'				
	1							

Pasando al conjunto de referencias documentadas en la C.V.T. de Fresno de Cantespino y Riaza, en primer lugar encontramos las referencias *S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra*, cuyas melodías fueron analizadas anteriormente junto con las referencias de la C.V.T. de Maderuelo.

Por otra parte, en relación con la localidad de Riaza, encontramos un par de referencias de estructura compuesta, *P.A.V. Riaza* y *Q.A.R. Riaza*, documentadas a partir de transcripciones de Agapito Marazuela y Antonio Granero, respectivamente. Dichas referencias presentan melodías muy similares entre sí. Sin embargo, el reparto de la letra en el trazado melódico difiere entre la transcripción de *Q.A.R. Riaza* de Antonio Granero y la transcripción de *P.A.V. Riaza* de Agapito Marazuela, hasta tal punto que el inciso central de los nueve de los que constan en conjunto los bloques melódicos de estrofa y estribillo en el caso de *Q.A.R. Riaza* pertenece a la estrofa y, en *P.A.V. Riaza*, al estribillo. Así, *Q.A.R. Riaza* consta de cinco incisos en sus estrofas y cuatro en sus estribillos, mientras que *P.A.V. Riaza* consta de cuatro incisos en sus estrofas y cinco en sus estribillos. Por lo demás, el esquema de notas de reposo de cada uno de los nueve incisos es el mismo en ambos casos, siendo en *Q.A.R. Riaza* [4-1-4-1-3] para la estrofa y [1-1-2-3] para el estribillo y, en *P.A.V. Riaza*, [4-1-4-1] para la estrofa y [3-1-1-2-3] para el estribillo.

Por otra parte, del estudio de los patrones rítmicos que reflejan ambas transcripciones, se aprecia que en la transcripción de Granero se produce una correspondencia natural entre versos textuales y patrones rítmicos. Sin embargo, en la transcripción de Marazuela, los versos del estribillo textual no se corresponden con los incisos melódicos que cabría distinguir desde el punto de vista de los patrones rítmicos. Teniendo en cuenta, además, el error de atribución que figura en el encabezado de la transcripción de Marazuela, en el que se lee «A la Virgen de Hornuez» en relación con un canto que muy probablemente estaría dirigido a la Virgen de Hontanares, por motivos argumentados en otro punto del presente trabajo, parece razonable desconfiar de la llamativa falta de coincidencia entre patrones rítmicos y versos textuales y, en consecuencia, de las diferencias estructurales que *P.A.V. Riaza* sugiere con respecto a *Q.A.R. Riaza*.

Dicho lo anterior, la melodía de *Q.A.R. Riaza* transcurre en modo mayor jónico con inflexiones frigias en tercer grado al final de cada uno de los dos bloques melódicos. Como se señaló anteriormente, sus esquemas de reposos son [4-1-4-1-3] para la estrofa y [1-1-2-3] para el estribillo. La estructura motivica de la estrofa es [A1-A2-A1-A2'-A3]. Nótese que los cuatro primeros incisos presentan una estructura similar a las de doble exposición comentadas con relación a referencias anteriores de las C.V.T. de Maderuelo y Montejo y, con especial relevancia, a las referencias *S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra* de la C.V.T. de Fresno de Cantespino, si bien en este caso el inciso 4 presenta una variante motivica con respecto al inciso 2. Por otra parte, la estructura motivica del estribillo es [B1-B1-[B2-B3]], con los dos primeros incisos motivicamente idénticos y los dos últimos incisos unidos melódicamente. Nótese, en este caso, la similitud estructural con la melodía de *A.V.P. Ayllón* y *V.R. Mazagatos* de la C.V.T. de Ayllón, a excepción

de la unión de incisos melódicos del estribillo de *Q.A.R. Riaza*. Además, la cadencia frigia final supone otro punto en común entre esta melodía y las de las referencias referidas. Por último, de acuerdo con la transcripción de Granero, la melodía de la estrofa combina el patrón de rítmica binaria con subdivisión ternaria $8-B_T-1c$ con su variante $8-B_T-1d$, y la melodía del estribillo combina un patrón de rítmica ternaria y subdivisión ternaria con un patrón de rítmica ternaria y subdivisión mixta ternaria-binaria-binaria.

Las diferencias más claras que presenta *P.A.V. Riaza* con respecto a *Q.A.R. Riaza*, al margen de las consideraciones relativas a su estructura, refieren a las características melódicas y rítmicas generales. Por una parte, en la primera parte de los incisos 2 y 4 de las estrofas de *P.A.V. Riaza* se produce una oscilación entre el modo mayor jónico y el modo menor eólico homónimo ausente en *Q.A.R. Riaza*. Por otra parte, la melodía de la estrofa combina el patrón de rítmica binaria con subdivisión mixta ternaria-binaria $8-B_{TB}-1$ y su variante $8-B_{TB}-1'$, y la melodía del estribillo combina varios patrones de rítmica binaria con subdivisión mixta ternaria-binaria.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
4	<i>Q.A.R. Riaza</i> [A]	8	B_T	1d 1c	Jónico (inf. frigias)	5	A1-A2-A1-A2'-A3	4-1-4-1-3
4	<i>P.A.V. Riaza</i> [A]	8	B_{TB}	1 1'	Jónico / Eólico (inf. frigias)	4	-	-

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
4	<i>Q.A.R. Riaza</i> [B]	5 7	T_T T_{TBB}	1 1	Jónico (inf. frigia)	4	B1-B1-(B2-B3)	1-1-2-3
4	<i>P.A.V. Riaza</i> [B]	5 7	B_{TB}	1 1' 1	Jónico (inf. frigia)	5	-	-

Finalmente, en la C.V.T. de Fresno de Cantespino encontramos también una referencia de tipo himno de estructura compuesta con estribillo responsorial imbricado. Se trata de *V.S.C.P. Riofrío* y, por contraste con todas las referencias analizadas hasta el momento, presenta motivos melódicos idénticos entre la estrofa y el estribillo. De hecho, la melodía de la estrofa consiste en una doble exposición literal de la melodía del estribillo. La melodía transcurre en modo eólico y empleando dos patrones de rítmica ternaria y subdivisión binaria exclusivos de esta referencia. La estructura motívica del estribillo es [M1-M2-M3-M4] y su esquema de reposos es [5-3-4-1]. La estructura motívica de la estrofa, por tanto, es [M1-M2-M3-M4-M1-M2-M3-M4] y su esquema de reposos es [5-3-4-1-5-3-4-1].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
4	<i>V.S.C.P. Riofrío</i> [A]	8	T_B	3 3b	Eólico	8	M1-M2-M3-M4-M1-M2-M3-M4	5-3-4-1-5-3-4-1
4	<i>V.S.C.P. Riofrío</i> [B]	8	T_B	3 3b	Eólico	8	M1-M2-M3-M4	5-3-4-1

Pasando ahora a considerar las referencias documentadas en la C.V.T. de Sepúlveda, encontramos dos, *V.P. Sepúlveda* y *S.V.R. Sotillo*, que ya fueron analizadas al tratar las referencias de la C.V.T. de Maderuelo.

Por otra parte, encontramos otras dos referencias, *V.S.P. Sepúlveda* y *V.S.P.(2) Sepúlveda*, ambas de estructura estrófica simple y muy similares entre sí. *V.S.P. Sepúlveda* remite a una transcripción de Antonio Granero de 1949, mientras que *V.S.P.(2) Sepúlveda* ha sido transcrita por nosotros a partir de una grabación realizada por Ignacio Sanz y Claudia de Santos en 1979. Ambas melodías tienen en común con la melodía de las referencias de la C.V.T. de Montejo el patrón rítmico $8-T_B-1$, empleado en este caso de

manera exclusiva. *V.S.P.(2) Sepúlveda* incorpora un tiempo de pausa al final de los incisos 1, 2, 4 y 6, alterando la regularidad rítmica de referencia, lo cual no ocurre en *V.S.P. Sepúlveda*. La melodía de ambas referencias es muy similar, si bien *V.S.P. Sepúlveda* presenta cuatro incisos melódicos y, *V.S.P.(2) Sepúlveda*, seis. En ambos casos, la melodía transcurre en modo menor de tipo frigio. La estructura motivica de *V.S.P. Sepúlveda* es [A1-A1'-(A1''-A2)], presentando un comportamiento secuencial clásico y un grupo de dos incisos unidos melódicamente que, a su vez, incluyen subestructuralmente una secuencia motivica descendente por grados conjuntos. La estructura motivica de *V.S.P.(2) Sepúlveda* es [A1-A1'-(A1''-A2)-(A1''-A2)], idéntica a la de *V.S.P. Sepúlveda* salvo por la repetición de los dos últimos incisos.

La unión melódica de los incisos 3 y 4 en ambos casos, así como de los incisos 5 y 6 en *V.S.P.(2) Sepúlveda*, supone un punto en común entre estas melodías y las de los estribillos de *P.A.V. Riaza* y *Q.A.R. Riaza*, de Riaza. Por otra parte, el comportamiento secuencial clásico referido supone un punto en común también con dichas melodías, así como con las de referencias como *A.V.P. Ayllón* y *V.R. Mazagatos* de la C.V.T. de Ayllón. Nótese además que las melodías de *A.V.P. Ayllón*, *V.R. Mazagatos*, *V.S.P. Sepúlveda* y *V.S.P.(2) Sepúlveda* comparten el hecho de transcurrir en modo menor frigio y que, así mismo, *P.A.V. Riaza* y *Q.A.R. Riaza* presentan inflexiones frías en los finales de sus bloques melódicos. Adicionalmente, el comportamiento secuencial con descenso por grados conjuntos supone un punto en común entre estas dos referencias y un gran número de trazados melódicos analizados anteriormente, como, por ejemplo, la totalidad de las referencias de la C.V.T. de Maderuelo o, de manera especialmente significativa, *V.P. Sepúlveda*. En relación con *V.S.P.(2) Sepúlveda*, la repetición de los motivos enlazados (A1''-A2) supone un punto en común con otras melodías con estructuras de doble exposición, como las de las estrofas de las referencias compuestas de la C.V.T. de Maderuelo y, asociadas a ellas pero con especial significatividad, las melodías de la estrofa de *S.V.R. Sotillo* o de las referencias de la C.V.T. de Montejo. El esquema de notas de reposo en el caso de *V.S.P. Sepúlveda* es [´7-1-3-1] y en el caso de *V.S.P.(2) Sepúlveda* es [´7-1-3-1-3-1]. Nótese que el esquema de reposos de *V.S.P. Sepúlveda* es prácticamente idéntico al de *A.V.P. Ayllón* y *V.R. Mazagatos*, a excepción del final del primer inciso que, en esta ocasión, reposa en el séptimo grado inferior en lugar de en la tónica. Como novedad importante de estas dos melodías, los motivos melódicos A1, A1' y A1'' se caracterizan por presentar importantes saltos melódicos ascendentes entre la segunda y la tercera sílaba de los versos. Las dos primeras sílabas repiten un mismo grado, luego la melodía asciende –una sexta en la mayoría de las ocasiones, aunque en un caso es una séptima y en otro una cuarta– hasta la sílaba tercera y después repite el mismo grado de la tercera sílaba en la cuarta sílaba. Por otra parte, si bien entre las dos referencias existen ciertas diferencias melódicas en los tres primeros incisos, el motivo A2 es idéntico en ambas melodías, a excepción de un pequeño ornamento en forma de floreo ascendente registrado en la última sílaba tónica del verso en *V.S.P.(2) Sepúlveda*, que no figura en *V.S.P. Sepúlveda*.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
5	<i>V.S.P. Sepúlveda</i>	8	T _B	1	Frigio	4	A1-A1'-(A1''-A2)	´7-1-3-1
5	<i>V.S.P.(2) Sepúlveda</i>	8	T _B	1	Frigio	6	A1-A1'-(A1''-A2)-(A1''-A2)	´7-1-3-1-3-1

Por otra parte, en la C.V.T. de Sepúlveda encontramos la referencia *O.V.M.M. Grajera*, de estructura estrófica simple. Su melodía transcurre en modo eólico y emplea patrones de rítmica binaria con subdivisión ternaria. Su estructura motivica es [A1-A1'-A2-A2'₂], presentando un comportamiento secuencial entre los dos primeros incisos, así como un comportamiento secuencial con descenso por segundas diatónicas entre los incisos 3 y 4. En todos los casos, no obstante, los motivos varían melódicamente entre uno y otro inciso. El esquema de notas de reposo es [1-4-5-1]

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
5	<i>O.V.M.M. Grajera</i>	8	T _B	$\frac{1b}{2'}$	Eólico	4	A1-A1'-A2-A2' ₂ (s↓)	1-4-5-1

Aparte de estas referencias, encontramos en la C.V.T. de Sepúlveda también dos referencias de tipo himno de estructura compuesta, a saber, *V.S.A. Villafranca* y *H.V.P. Cantalejo*.

La melodía de *V.S.A. Villafranca* transcurre en modo jónico y presenta varios patrones de rítmica ternaria y subdivisión binaria. Tanto en dichos patrones como en los ornamentos neumáticos que presenta el trazado melódico destaca el empleo recurrente de figuras rítmicas con puntillo, como grupos de corchea con puntillo y semicorchea y grupos de negra con puntillo y corchea. El esquema melódico de su estribillo es [B1-B2-B1-B2]. Esta estructura de doble exposición es idéntica a la de algunas de las melodías estudiadas anteriormente, como es el caso de las de las referencias de la C.V.T. de Montejo, si bien los motivos melódicos presentan otro tipo de trazados. El esquema de reposos del estribillo es [3-5-3-5], quedando el final

melódicamente abierto hacia el bloque melódico de la estrofa. Los patrones B1 y B2 se caracterizan, además, por comenzar en ambos casos por la misma nota en la que finalmente reposan. La estructura motivica de la estrofa es [A1-A2-A1-A2-A1-A2-(A1'-A3)]. Así pues, nuevamente la unidad melódica básica se encuentra constituida por dos motivos melódicos. Dicha estructura se repite de manera literal hasta un total de tres veces. En la cuarta exposición se presenta una variación del primer motivo enlazada melódicamente al inciso final, que resuelve en un giro hacia la tónica a través del motivo A3. La triple exposición de los dos motivos iniciales resulta especial con respecto a las estructuras motivicas de las referencias estudiadas hasta el momento. Por otra parte, la unión melódica de los dos últimos incisos, que podría recordar a estructuras de referencias como *V.S.P. Sepúlveda*, *V.S.P.(2) Sepúlveda* o los estribillos de *P.A.V. Riaza* y *Q.A.R. Riaza*, presenta por el contrario un trazado melódico ascendente de carácter resolutivo muy llamativo y exclusivo de esta melodía. El esquema de reposos de la estrofa es [5-3-5-3-5-3-6-1']. A lo largo del resto de la estructura los motivos A1 y A2 presentan un comportamiento melódico de pregunta y respuesta en el que A1 prepara la cadencia reposando en el quinto grado y A2 la resuelve reposando en el tercer grado. Así, la resolución cadencial hacia la tónica que no presentaba la melodía del estribillo es retrasada hasta el final del bloque melódico, donde definitivamente la melodía alcanza la tónica como reposo final. Este esquema cadencial concuerda con la estructura musical de tipo [B, A1, B, A2...], en la que el bloque melódico final es el de la estrofa. La última estrofa consta únicamente de seis versos, de modo que su estructura motivica adaptada sería en este caso [A1-A2-A1-A2-(A1'-A3)] y su esquema de reposos, por tanto, [5-3-5-3-6-1'].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos	Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos	
5	<i>V.S.A. Villafranca</i> [A]	8 T _B	1c 1c''''	Jónico	8	A1-A2-A1-A2-A1-A2-(A1'-A3)	5-3-5-3-5-3-6-1'
5	<i>V.S.A. Villafranca</i> [B]	8 T _B	1d	Jónico	4	B1-B2-B1-B2	3-5-3-5

La otra referencia documentada en la C.V.T. de Sepúlveda, de tipo himno, es *H.V.P. Cantalejo*. Nuevamente, su melodía transcurre en modo mayor de tipo jónico. Rítmicamente, combina patrones de rítmica ternaria y subdivisión binaria con un patrón binario de subdivisión binaria derivado de los anteriores, que figura en el último inciso de cada bloque melódico. Además, la melodía consta de tiempos de pausa añadidos que alteran la regularidad rítmica de referencia. Al igual que ocurría en *V.S.A. Villafranca*, la otra referencia de tipo himno de la C.V.T. de Sepúlveda, estos patrones se caracterizan por una especial presencia de figuras rítmicas con puntillo, como grupos de corchea con puntillo y semicorchea y grupos de negra con puntillo y corchea. Por otra parte, al igual que ocurría en la referencia de tipo himno *V.S.C.P. Riofrío*, documentada en la C.V.T. de Fresno de Cantespino, su melodía presenta la singularidad de constar de motivos melódicos idénticos compartidos por la melodía de las estrofas y el estribillo. Así, la melodía del estribillo consta de cuatro incisos melódicos que presentan la estructura motivica [M1-M2-M3-M4] y un esquema de reposos [5-3-5-1], mientras que la melodía de la estrofa consta de cinco incisos melódicos que presentan la estructura motivica [M1-M2-M3'-M3-M4] y un esquema de reposos [5-3-5-5-1]. El esquema melódico es prácticamente el mismo en ambos casos, a excepción de que la estrofa presenta una ampliación de giro cadencial del estribillo que supone una notable ampliación del ámbito melódico. Así, mientras que el ámbito de la melodía del estribillo es de 8ªJ [1-1'], el ámbito de la melodía de la estrofa es de 11ªJ [5-1']. Finalmente, nótese que la estructura de reposos [5-3] entre los motivos melódicos M1 y M2 en forma de pregunta y respuesta, acompañado de la resolución melódica final a la tónica, presenta una estructura similar a la que observábamos en la estrofa de *V.S.A. Villafranca*.

Relativamente cerca de Cantalejo, pero ya dentro de la C.V.T. de Cuéllar encontramos, en la localidad de Hontalbilla, la referencia *S.C.H. Hontalbilla* que, llamativamente presenta una melodía prácticamente idéntica a la del estribillo de *H.V.P. Cantalejo*. Nuevamente la melodía transcurre en modo jónico, empleando los mismos patrones rítmicos, presentando una estructura motivica [A1-A2-A3-A4] y un esquema de reposos [5-3-5-1]. También incluye tiempos de pausa añadidos que alteran la regularidad rítmica de referencia, si bien entre A3 y A4 incorpora un tiempo de pausa añadido no presente en *H.V.P. Cantalejo*. A nivel melódico, el segundo motivo es idéntico en ambos casos y los otros tres presentan diferencias mínimas. En el caso del primer motivo, las diferencias se producen en las sílabas 1, 2 y 6, de modo que mientras que, en el estribillo de *H.V.P. Cantalejo*, M1 presenta el trazado [1-3-5-1'-7-6-6-5], en *S.C.H. Hontalbilla*, A1 presenta el trazado [3-4-5-1'-7-1'-6-5]. En el cuarto motivo una diferencia similar se produce en las sílabas 1 y 2, de modo que mientras que, en el estribillo de *H.V.P. Cantalejo*, M4 presenta el trazado [1-3-5-5-1'-5-5-1], en *S.C.H. Hontalbilla*, A4 presenta el trazado [3-4-5-5-1'-5-5-1]. Por último, en el tercer motivo únicamente se presenta una pequeña diferencia en la sílaba 1 del verso, de modo que mientras que en el estribillo de *H.V.P. Cantalejo*, M3 presenta el trazado [4-3-2-3-4-3-2-5], en *S.C.H. Hontalbilla*, A3 presenta el trazado [3-3-2-3-4-3-2-5].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
7	<i>S.C.H. Hontalbilla</i>	8	T _B	1e	Jónico	4	A1-A2-A3-A4	5-3-5-1
				1g				
			B _B	(T _B)1f				
5	<i>H.V.P. Cantalejo [B]</i>	8	T _B	1e	Jónico	4	M1-M2-M3-M4	5-3-5-1
				1g				
			B _B	(T _B)1f				
5	<i>H.V.P. Cantalejo [A]</i>	8	T _B	1e	Jónico	5	M1-M2-M3'-M3-M4	5-3-5-5-1
				1g				
			B _B	(T _B)1f				

Pasando a ocuparnos ahora a de las referencias documentadas en la C.V.T. de Fuentidueña, comenzaremos por las diversas referencias documentadas en relación con la localidad de San Miguel de Bernuy.

En primer lugar, encontramos la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*, de estructura compuesta. Como se indicó anteriormente, esta referencia tiene la peculiaridad de presentar una estructura de reparto textual entre incisos melódicos y hemistiquios textuales –con hemistiquios repetidos– y no entre incisos melódicos y versos. Así, cada uno de los incisos corresponden a un hemistiquio textual. La melodía de la referencia se fundamenta en un patrón básico de rítmica ternaria y subdivisión binaria 5-T_B-1, si bien puntualmente aparecen tiempos sustraídos que alteran la rítmica de referencia. Además, los incisos 7 y 8 de la estrofa aparecen unidos melódicamente bajo un patrón rítmico general 10-T_BT_{TTB}T_B-1. Lo mismo ocurre con los incisos 7 y 8 del estribillo que, en este caso, aparecen unidos melódicamente bajo un patrón rítmico general 10-T_BT_{TBB}T_B-1. La melodía transcurre en un modo eólico, presentando puntuales alteraciones ascendentes del séptimo grado en giros cadenciales o semi-cadenciales. Al igual que ocurrió previamente en otras referencias de tipo himno como *V.S.C.P. Riofrío*, de la C.V.T. de Fresno de Cantespino, y *H.V.P. Cantalejo*, de la C.V.T. de Sepúlveda, *H.V.R.(2) San Miguel* presenta motivos melódicos compartidos entre la estrofa y el estribillo. La estructura motívica es [M1-M2-M1-M3-M4-M5-(M6-M7)-M8] y el esquema de reposos es [5-7-5-5-1'-5-1'-5-1']. Como puede observarse, a lo largo del trazado la melodía reposa numerosas veces en el quinto grado, en varias ocasiones en forma de inflexiones de tipo frigio. La estructura motívica de la estrofa es [M4-M5-M9-M10-M4-M5-(M9'-M11)-M12-M13] y el esquema de reposos es [1'-5-1'-2'-1'-5-2'-7#-7#-5]. En este caso, el reposo final en el quinto grado deja abierto el discurso melódico, aplazando su resolución hasta el final del estribillo. Nuevamente, en los giros hacia el quinto grado, incluyendo el reposo final, la melodía realiza inflexiones modales de tipo frigio.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
6	<i>H.V.R.(2) San Miguel [A]</i>	5	T _B	1	Eólico (puntual #7, infl. frigias)	4	M4-M5-M9-M10-M4-M5-(M9'-M11)-M12-M13	1'-5-1'-2'-1'-5-2'-7#-7#-5
		10	T _B T _{TBB} T _B	1				
6	<i>H.V.R.(2) San Miguel [B]</i>	5	T _B	1	Eólico (puntual #7, infl. frigias)	8	M1-M2-M1-M3-M4-M5-(M6-M7)-M8	5-7-5-5-1'-5-1'-5-1'
		10	T _B T _{TTB} T _B	1				

En relación con la localidad de San Miguel también encontramos la referencia de estructura estrófica simple *A.V.T.H. San Miguel*, documentada a partir de una grabación realizada por Ignacio Sanz y Claudia de Santos en el año 1979. Esta referencia presenta una melodía que transcurre en modo mayor jónico y emplea constantemente un infrecuente patrón de rítmica unaria y subdivisión ternaria 8-U_T-1. Sus estrofas textuales presentan todas una estructura de coplas octosilábicas, a excepción de la primera en la que los dos primeros versos presentan la irregularidad de constar de seis sílabas. La estructura motívica es [A1-A1-A2-A2], también singular en relación con las referencias estudiadas previamente respecto a su empleo de la doble exposición para motivos melódicos independientes. El esquema de notas de reposo es [3-3-1-1]. La adaptación melódica del motivo A1 para los versos hexasílabos se produce de manera natural por eliminación de notas. Así, mientras que en los versos octosílabos A1 presenta el trazado [3-5-6-5-4-3-2-3], en los versos hexasílabos presenta el trazado [3-5-6-5-2-3].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos	
6	<i>A.V.T.H. San Miguel</i>	8	U _T	1	Jónico	4	A1-A1-A2-A2	3-3-1-1

Otra de las referencias relativas a San Miguel de Bernuy, *O.V.R. San Miguel*, también fue documentada a partir de una grabación realizada por Ignacio Sanz y Claudia de Santos en el año 1979. Nuevamente, se trata de una referencia de estructura estrófica simple. Su melodía transcurre en este caso en modo menor eólico con alteraciones ascendentes puntuales del séptimo grado en giros cadenciales hacia la tónica, que suponen una alternancia melódica entre las variantes natural y armónica del modo. La melodía se articula en torno a un patrón constante de rítmica ternaria y subdivisión binaria 6-T_B-2 exclusivo de esta referencia. La estructura motívica es [A1-A2-A3-A4] y el esquema de notas de reposo es [‘7-3-2-1].

En nuestra visita a la localidad de San Miguel de Bernuy documentamos la referencia *O.V.R.(2) San Miguel* a partir del recuerdo fragmentario de una vecina. La melodía referida transcurre en modo eólico, sin inclusión de alteraciones del séptimo grado en este caso. Debido al recuerdo inestable de la informante, la estructura motívica, el esquema de reposos y la fisonomía de los motivos melódicos varía entre una y otra estrofa documentada. Sin embargo, la referencia resulta muy interesante, porque refleja una mezcla de elementos en común no solo con la referencia *O.V.R. San Miguel* sino también con la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*. El texto de *O.V.R.(2) San Miguel* es idéntico al de dos estrofas incluidas en *O.V.R. San Miguel*. A nivel rítmico, *O.V.R.(2) San Miguel* presenta un único patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria, pero en este caso no es el patrón 6-T_B-2 de *O.V.R. San Miguel* sino un patrón 6-T_B-2b que prescinde del empleo de puntillos y consta meramente de una serie de seis negras con comienzo anacrúsico. Comparando esta estructura con la del patrón rítmico 5-T_B-1 de *H.V.R.(2) San Miguel*, que constaba de una sucesión de cinco negras con comienzo tético, el único cambio es la supresión de la anacrusa inicial. Este cambio refleja la diferencia textual del verso inicial de ambas referencias, «Oh, Virgen del Río» en *O.V.R.(2) San Miguel* y «Virgen del Río» en *H.V.R.(2) San Miguel*. Así, la presencia en *O.V.R.(2) San Miguel* del patrón rítmico 6-T_B-2b en lugar del patrón 6-T_B-2 de *O.V.R. San Miguel* supone un mayor acercamiento a la melodía de *H.V.R.(2) San Miguel*. Por otra parte, prescindiendo de las notas correspondientes a la anacrusa y salvo por una pequeña diferencia al final del primer motivo, el trazado melódico de los dos primeros motivos de *O.V.R.(2) San Miguel*, [(4)-4-4-4-5-3 / (3)-3-4-3-2-4] es paralelo al del inicio del estribillo de *H.V.R.(2) San Miguel* [7-7-7-1’-5 / 6-7-6-5-7]. Así, *O.V.R.(2) San Miguel* se presenta como un resultado de la asimilación de elementos procedentes, por una parte, de los cantos locales a la Virgen del Río y, por otra parte, del himno a dicha imagen.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos	
6	<i>O.V.R. San Miguel</i>	6	T _B	2	Eólico (natural/armónica)	4	A1-A2-A3-A4	‘7-3-2-1
6	<i>O.V.R. (2) San Miguel</i>	6	T _B	2b	Eólico	4	Varios (inestable)	-

En la C.V.T. de Fuentidueña encontramos también un par de referencias de estructura estrófica simple que presentan melodías muy similares entre sí. Se trata de *V.S.P. Torrecilla* y *C.B.M. Fuente el Olmo*. En ambos casos, sus melodías transcurren en modo mixolidio. También en ambos casos las dos melodías se fundamentan en un patrón de rítmica binaria y subdivisión binaria 8-B_B-2, si bien en *V.S.P. Torrecilla* este patrón integra la melodía de manera exclusiva y en *C.B.M. Fuente el Olmo* se combina con su variante 8-B_B-2b para el primer inciso. En ambos casos, además, se intercalan tiempos añadidos que interrumpen la rítmica de referencia, si bien esto ocurre tras los incisos pares en ambas referencias y solo en el caso de *C.B.M. Fuente el Olmo* también tras el inciso 3. En ambos casos la estructura motívica puede expresarse como [A1-A1’-A2-A2’₂], si bien la similitud entre A1 y A1’ se debe principalmente a la primera mitad del trazado motívico y la semejanza entre A2 y A2’ se debe a la segunda mitad del mismo, en la que además se aprecia una estructura secuencial con descenso por grados conjuntos. La estructura es idéntica a la que presentaba la melodía de *O.V.M.M. Grajera* de la C.V.T. de Sepúlveda, si bien el modo melódico, la rítmica, los motivos melódicos y la estructura de reposos son diferentes. Por otra parte, podemos percibir una lejana semejanza estructural entre estas referencias y *A.V.T.H. San Miguel*, de estructura [A1-A1-A2-A2] y próxima a *V.S.P. Torrecilla* y *C.B.M. Fuente el Olmo* en términos geográficos. El trazado melódico de los motivos es idéntico entre ambas referencias, al margen de las diferencias rítmicas en el primer inciso y salvo por la incorporación en *C.B.M. Fuente el Olmo* de un ornamento neumático en cada inciso. El esquema de reposos en ambos casos es [1-5-2-1].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
6	<i>V.S.P. Torrecilla</i>	8	B _B 2	Mixolidio	4	A1-A1'-A2-A2'	1-5-2-1
6	<i>C.B.M. Fuente el Olmo</i>	8	B _B 2b 2	Mixolidio	4	A1-A1'-A2-A2'	1-5-2-1

Pasando a la C.V.T. de Cuéllar, encontramos un conjunto de referencias que presentan características melódicas comunes con las recientemente referidas *V.S.P. Torrecilla* y *C.B.M. Fuente el Olmo*. Se trata de la referencia de estructura simple *D.A.S. Fresneda* y la melodía de las estrofas de las referencias de estructura compuesta *D.A.S. Chañe* y *D.A.S. (2) Chañe*. Las tres melodías son prácticamente idénticas, transcurriendo en modo mayor de tipo jónico, presentando un par de patrones de rítmica binaria con subdivisión binaria e incorporando un tiempo de pausa adicional tras los incisos 2, 3 y 4. En los tres casos, la estructura motívica es [A1-A2-A3-A1'] y, el esquema de reposos, [1-5-3-1]. Los motivos son idénticos en todos los casos y únicamente se diferencian en aspectos ornamentales. La estrofa de *D.A.S. Chañe* incluye floreos ascendentes en la última sílaba de los incisos 1, 3 y 4, y *D.A.S. Fresneda*, un floreo ascendente en la tercera sílaba del inciso 2. Nótese la semejanza entre el esquema de reposos de estas melodías y el de las melodías de *V.S.P. Torrecilla* y *C.B.M. Fuente el Olmo*. Además, tienen en común que todas ellas se fundamentan centralmente en el empleo del patrón rítmico 8-B_B-2 y presentan motivos melódicos de interválicas similares.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
7	<i>D.A.S. Fresneda</i>	8	B _B 2 3	Jónico	4	A1-A2-A3-A1'	1-5-3-1
7	<i>D.A.S. (2) Chañe [A]</i>	8	B _B 2 3	Jónico	4	A1-A2-A3-A1'	1-5-3-1
7	<i>D.A.S. Chañe [A]</i>	8	B _B 2 3	Jónico	4	A1-A2-A3-A1'	1-5-3-1

Los estribillos de *D.A.S. (2) Chañe* y *D.A.S. Chañe* no transcurren en el modo mayor de tipo jónico que caracteriza a la melodía de sus estrofas, sino en el modo menor frigio relativo. Rítmicamente, presentan el patrón 6-B_B-1 que hemos encontrado previamente en *A.T.P. Maderuelo*, *A.T.P.(2) Valdevarnés* y *A.T.P.(3) Fuentemizarra* en la C.V.T. de Maderuelo, *A.V.P. Ayllón* en la C.V.T. de Ayllón, *V.P. Sepúlveda* de la C.V.T. de Sepúlveda y, con especial significatividad, el estribillo de *G.S.C. Fuentes* dentro de esta misma C.V.T. de Cuéllar. De entre las anteriores referencias, la melodía de *A.V.P. Ayllón* resulta también especialmente significativa puesto que, al igual que las de los estribillos de *D.A.S. (2) Chañe* y *D.A.S. Chañe*, transcurre en modo menor de tipo frigio. Además, el estribillo de *D.A.S. (2) Chañe* presenta una estructura motívica [B1-B1-B2-B3], idéntica a la de *A.V.P. Ayllón*. También el esquema de reposos del estribillo de *D.A.S. (2) Chañe*, [1-1-'5-1], es muy similar al de *A.V.P. Ayllón*, [1-1-3-1]. Sin embargo, dichas referencias presentan motivos melódicos diferentes entre sí, así como un estilo melódico diferenciado que, en el caso de *A.V.P. Ayllón*, es silábico estricto, y en el caso de *D.A.S. (2) Chañe*, es de tipo neumático. La melodía del estribillo de *D.A.S. Chañe* es muy similar a la de *D.A.S. (2) Chañe* si bien incorpora un par de incisos melódicos más, que repiten el contenido melódico de los incisos 3 y 4. Así, su estructura motívica es [B1-B1-B2-B3-B2-B3] y su estructura de reposos [1-1-'5-1-'5-1]. Además, entre los incisos 4 y 5, la melodía incorpora un tiempo de pausa, alterando la regularidad rítmica de referencia. Al margen de diferencias ornamentales, el motivo melódico B1 es idéntico en ambas referencias. El motivo melódico B2 presenta una pequeña diferencia en la cuarta sílaba, de modo que mientras que en *D.A.S. (2) Chañe* es [6-1-'7-'6-'6-'5], en *D.A.S. Chañe* es [6-1-'7-'7-'6-'5]. Finalmente, en el motivo melódico B3 la pequeña diferencia se produce en la primera sílaba de modo que, mientras que en *D.A.S. (2) Chañe* es [5-'6-'7-1-2-1], en *D.A.S. Chañe* es [6-'6-'7-1-2-1].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
7	<i>D.A.S. (2) Chañe [B]</i>	6	B _B 1	Frigio	4	B1-B1-B2-B3 (s)	1-1-'5-1
7	<i>D.A.S. Chañe [B]</i>	6	B _B 1	Frigio	6	[B1-B1]-[B2-B3]-[B2-B3] (s)	1-1-'5-1-'5-1

La otra referencia de la C.V.T. de Cuéllar que presenta el patrón 6-B_B-1 en la melodía de su estribillo es *G.S.C. Fuentes*. Dicha melodía fue comentada con anterioridad, al hablar de las referencias de la C.V.T. de Maderue-

lo y, como se vio en su momento, transcurría en modo menor eólico. Sin embargo, atendiendo ahora a la melodía de la estrofa de *G.S.C. Fuentes*, encontramos que esta transcurre en el modo menor frigio relativo. Esta alternancia modal entre bloques melódicos resulta un rasgo común entre *G.S.C. Fuentes* y las anteriormente referidas *D.A.S. (2) Chañe* y *D.A.S. Chañe*. Pero además, la estructura motívica de la estrofa de *G.S.C. Fuentes* es [A1-A1-A2-A3], idéntica a la del estribillo de *D.A.S. (2) Chañe* y, por tanto, a la de *A.V.P. Ayllón*, con las que también comparte el hecho de transcurrir en modo menor de tipo frigio. Además, su estructura de reposos es [1-1-'6-1], también similar a las de las referencias mencionadas y, en especial, a la del estribillo de *D.A.S. (2) Chañe*. La diferencia principal con dichos trazados melódicos es de tipo rítmico, dado que *A.V.P. Ayllón*, *D.A.S. (2) Chañe* y *D.A.S. Chañe* emplean patrones de rítmica binaria y subdivisión binaria mientras que, en la estrofa de *G.S.C. Fuentes*, el patrón empleado es de rítmica binaria con subdivisión ternaria. Nótese, además, que la melodía del estribillo de *G.S.C. Fuentes* empleaba el mismo patrón de rítmica binaria y subdivisión binaria 6-B_B-1 que comparten *A.V.P. Ayllón*, *D.A.S. (2) Chañe* y *D.A.S. Chañe*. De hecho, el patrón 8-B_T-1 supone una adaptación para coplas octosilábicas de la rítmica del estribillo, puesto que simplemente convierte los grupos de dos corcheas del estribillo en grupos de tres corcheas a través de un cambio de subdivisión binaria a ternaria. Este mismo procedimiento lo encontramos, en la C.V.T. de Ayllón, en la referencia heteroestrófica *V.N. Santa María* documentada a través de una transcripción de Antonio Granero. En dicha transcripción, en la que –a diferencia de *G.S.C. Fuentes*– se alternaban en un mismo trazado melódico coplas octosilábicas y hexasilábicas, se reflejaba cierta ambigüedad de base entre la subdivisión binaria y la ternaria. Además, nótese que la melodía de aquella referencia transcurría también en modo menor de tipo frigio y presentaba una estructura motívica [A1-A1-A2-A3], así como el esquema de reposos [1-1-3-1]. Por último, con respecto a los motivos melódicos de la estrofa de *G.S.C. Fuentes*, encontramos en el motivo inicial A1 ciertas semejanzas con respecto al motivo A1 de la referencia *O.V.M.M. Grajera*. En primer lugar, ambos casos presentan el patrón rítmico 8-B_T-1. Pero, además, los trazados melódicos son similares, siendo [4-4-4-3-2-1-1] en la estrofa de *G.S.C. Fuentes* y [5-5-5-4-3-2-1] en *O.V.M.M. Grajera*.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos	Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
7	<i>G.S.C. Fuentes</i> [A]	8 B _T 1	Frigio	4	A1-A1-A2-A3	1-1-'6-1

En la localidad de Moraleja de Cuéllar, muy cerca de Fuentes de Cuéllar, encontramos un conjunto de referencias de características especiales. Una de ellas es *A.C.B. Moraleja Cuéllar*, de estructura simple y que presenta la singularidad de repetir un mismo motivo melódico para todos sus incisos. Así, su estructura motívica es [A1-A1-A1-A1-...]. El motivo melódico transcurre en un modo mayor de tipo jónico, presentando el trazado [1-4-4-2-1-'7-2-2]. Así, su esquema de reposos es [2-2-2-2-...]. El motivo se articula en torno a un patrón de rítmica binaria con subdivisión binaria, si bien entre repetición y repetición se intercala un tiempo de pausa añadido que altera la regularidad de referencia.

Otra de las referencias documentadas en la misma localidad, *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar*, presenta similares características melódicas. En este caso, su estructura motívica es [A1-A1-A1-A1-A2] para unas estrofas y [A1-A1-A1-A2] para otras, de acuerdo con la variabilidad textual señalada en su momento en relación con esta referencia. Así, nuevamente un mismo patrón A1 se repite varias veces, añadiendo un patrón diferente A2 para concluir cada estrofa. En este caso, la melodía transcurre en modo mixolidio y el esquema de reposos es [1-1-1-1-1]. Paralelamente a *A.C.B. Moraleja Cuéllar*, cuyo ámbito melódico es de 5ªd [7-4], la melodía de *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar* presenta un ámbito melódico de 5ªJ [7-4]. El motivo A1 se articula en torno a un patrón de rítmica binaria con subdivisión mixta ternaria-binaria 8-B_{TB}-1, y entre motivo y motivo se intercala un tercio de tiempo añadido que altera la subdivisión mixta ternaria-binaria de referencia en subdivisión ternaria. Por su parte, el motivo A2 presenta directamente un patrón de rítmica binaria con subdivisión ternaria 8-B_T-2'.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos	Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
7	<i>A.C.B. Moraleja Cuéllar</i>	8 B _B 5	Jónico	-	A1-A1-A1-A1-...	2-2-2-2-...
7	<i>E.P.S.V. Moraleja Cuéllar</i>	8 B _{TB} 1 B _T 2'	Mixolidio	5	A1-A1-A1-A1-A2	1-1-1-1-1

Otra de las referencias documentadas en la localidad de Moraleja de Cuéllar es *D.V.A. Moraleja Cuéllar*. Se trata de una referencia de estructura estrófica simple cuya melodía consta de seis incisos melódicos. Al igual que *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar*, transcurre en modo mayor de tipo mixolidio. Se basa en un patrón constante de rítmica ternaria y subdivisión binaria. Nótese que las tres referencias de Moraleja de Cuéllar referidas presentan un único patrón rítmico que se repite de manera invariable, a excepción del último inciso de *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar*, en el que solo cambia la subdivisión ligeramente. Por otra parte, la estructura motívica es [A1-A2-A1-A3-A4-A2] y el esquema de reposos es [4-1-4-3-3-1].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
7	<i>D.V.A. Moraleja Cuéllar</i>	6 (7)	T _B	3	Mixolidio	6	A1-A2-A1-A3-A4-A2	4-1-4-3-3-1

Por otra parte, en la localidad de Lastras de Cuéllar encontramos tres referencias de las cuales dos son de tipo himno.

La primera de ellas es *G.V.N.S.S. Lastras*, de estructura compuesta y con estribillo responsorial imbricado. Al igual que las referencias de tipo himno *V.S.C.P. Riofrío* y *H.V.P. Cantalejo*, documentadas en las comunidades de villa y tierra de Fresno de Cantespino y Sepúlveda, respectivamente, presenta motivos melódicos idénticos compartidos entre la melodía de las estrofas y la del estribillo. La melodía transcurre en modo mayor de tipo jónico, con puntuales alteraciones descendentes del séptimo grado en giros melódicos hacia el sexto en la estrofa. Presenta un patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1c combinado con su variante 8-T_B-1c'''. Entre inciso e inciso figura siempre un tiempo de pausa añadido. En el caso del estribillo, la estructura motívica es [M1-M2-M1-M2] y el esquema de reposos es [5-3-5-3]. Estos esquemas recuerdan mucho a los del estribillo de la referencia de tipo himno *V.S.A. Villafranca*, de la C.V.T. de Sepúlveda, que presentaba una estructura de doble exposición idéntica y un esquema de reposos [3-5-3-5]. La estructura motívica de la estrofa de *G.V.N.S.S. Lastras* es [M1-M2-M3-M4-M3-M4-M1-M2] y su esquema de reposos es [5-3-6-3-6-3-5-3]. Llamativamente, en ninguno de los dos bloques melódicos se produce un reposo cadencial final en la tónica del modo. Nuevamente, esta estructura motívica recuerda a *V.S.A. Villafranca* en el hecho de que los motivos aparecen agrupados de dos en dos en esquemas de pregunta y respuesta. Pero sin duda lo más llamativo es el gran parecido melódico entre *G.V.N.S.S. Lastras* y las melodías de *S.C.H. Hontalbilla* y *H.V.P. Cantalejo*. Las localidades de Hontalbilla, Lastras de Cuéllar y Cantalejo se encuentran muy próximas entre sí, en una misma región de Tierra de Pinares, pese a que las dos primeras formen parte de la C.V.T. de Cuéllar y la última pertenezca a la C.V.T. de Sepúlveda. Como se indicó al estudiar las referencias de la C.V.T. de Sepúlveda, la melodía de *S.C.H. Hontalbilla* es prácticamente idéntica a la del estribillo de *H.V.P. Cantalejo*, cuya estrofa a su vez es prácticamente idéntica al estribillo salvo por la duplicación variada de uno de sus incisos. Dicho lo anterior, el motivo M1 de *G.V.N.S.S. Lastras*, [3-4-5-1'-7-6-6-5], es muy similar a los motivos A1 de *S.C.H. Hontalbilla*, [3-4-5-1'-7-1'-6-5] y M1 de *H.V.P. Cantalejo*, [1-3-5-1'-7-6-6-5]. Por otra parte, el motivo M2 de *G.V.N.S.S. Lastras*, [6-6-2-3-4-5-4-3], es muy similar al los motivos A2 de *S.C.H. Hontalbilla* y M2 de *H.V.P. Cantalejo*, ambos de estructura [4-3-2-3-4-5-4-3]. Pese a las diferencias en aspectos rítmicos y en el resto del trazado melódico, la similitud es muy llamativa.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
7	<i>G.V.N.S.S. Lastras</i> [A]	8	T _B	1c''' 1c	Jónico (p. b7)	8	M1-M2-M3-M4-M3-M4- M1-M2	5-3-6-3-6-3- 5-3
7	<i>G.V.N.S.S. Lastras</i> [B]	8	T _B	1c''' 1c	Jónico	4	M1-M2-M1-M2	5-3-5-3

Por otra parte, en Lastras de Cuéllar encontramos otra referencia de tipo himno, a saber, *G.N.N.S.S. Lastras*. Al igual que *G.V.N.S.S. Lastras*, su estructura es compuesta y con estribillo responsorial imbricado. Así mismo, al igual que *G.V.N.S.S. Lastras* y otras referencias de tipo himno como *V.S.C.P. Riofrío* de la C.V.T. de Fresno de Cantespino y *H.V.P. Cantalejo* de la C.V.T. de Sepúlveda, presenta motivos melódicos idénticos compartidos entre la melodía de las estrofas y la del estribillo. También comparte con *G.V.N.S.S. Lastras* el hecho de emplear los mismos patrones rítmicos en la estrofa y en el estribillo, si bien en este caso son todos ellos de rítmica binaria y subdivisión binaria. La estructura motívica del estribillo es [M1-M2-M3-M4] y, la de la estrofa, [M1-M2'-M3-M4-M3-M4]. La melodía transcurre en modo mayor de tipo jónico, presentando ligeras inflexiones con cierto carácter de tipo frigio debidas al giro final del motivo melódico M4. El esquema de reposos del estribillo es [5-3-2-3] y, el de la estrofa, [5-3-2-3-2-3-2-3]. Al igual que *G.V.N.S.S. Lastras*, esta estructura motívica recuerda a *V.S.A. Villafranca* por la agrupación motívica de dos en dos en esquemas de pregunta y respuesta. Además, la estructura de triple exposición presente en la estrofa únicamente apareció con anterioridad, y de manera semejante, en *V.S.A. Villafranca*. Por otra parte, el esquema de reposos es semejante a los de dichas referencias. En concreto, al igual que *G.V.N.S.S. Lastras*, presenta la peculiaridad de reposar en el tercer grado del modo en todos los incisos pares de sus bloques melódicos. En este caso, además, el reposo de los motivos melódicos M4 presenta un cierto carácter frigio, ausente en *G.V.N.S.S. Lastras*.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos	
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i> [A]	8	B _B	3c 3h 3' 3i	Jónico (inf. frigias)	8	M1-M2'-M3-M4-M3-M4-M3-M4 (d)	5-3-2-3-2-3-2-3
7	<i>G.N.N.S.S. Lastras</i> [B]	8	B _B	3c 3h 3' 3i	Jónico (inf. frigias)	4	M1-M2-M3-M4	5-3-2-3

La otra referencia documentada en *Lastras de Cuéllar, C.V.S.P.A. Lastras*, es de estructura estrófica simple. Al igual que las referencias anteriores concernientes a la misma localidad –y que *S.C.H. Hontalbilla* y *H.V.P. Cantalejo*– su melodía transcurre en modo mayor de tipo jónico. Presenta patrones de rítmica ternaria con subdivisión binaria de los cuales la mayoría son de la familia de 8-T_B-1c, al igual que los patrones presentes en la melodía de *G.V.N.S.S. Lastras*. Consta de siete incisos melódicos e introduce tiempos de pausa añadidos después de los incisos 3, 5 y 7 que alteran la regularidad rítmica de referencia. La estructura motívica es [A1-A2-A3-(A4-A5)-(A4-A5)] y su esquema de reposos es [1'-2-5-1'-1'-1'-1']. Así, los motivos melódicos A4 y A5 aparecen unidos al igual que ocurría entre otros pares de motivos en melodías como las de *V.S.P. Sepúlveda* y *V.S.P.(2) Sepúlveda* de la C.V.T. de Sepúlveda o las de los estribillos de *P.A.V. Riaza* y *Q.A.R. Riaza*, de Riaza. Además, en los incisos A4 y A5 de *C.V.S.P.A. Lastras* se presenta un trazado secuencial descendente similar al que presentaban las melodías de *V.S.P. Sepúlveda* y *V.S.P.(2) Sepúlveda*. Sin embargo, los trazados melódicos de los motivos A1, A2 y A3 resultan singulares con respecto a otras melodías.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos	
7	<i>C.V.S.P.A. Lastras</i>	8	T _B	1c 2c 1c''' 1c''	Jónico	4	A1-A2-A3-(A4-A5)-(A4-A5)	1'-2-5-1'-1'-1'-1'

En la localidad de Navalmanzano encontramos otra referencia de tipo himno, *V.C.S.J.(2) Navalmanzano*, de estructura estrófica simple pero con estribillo responsorial imbricado. Su melodía transcurre en modo menor de tipo eólico y combina un patrón de rítmica binaria con subdivisión binaria 8-B_B-4 con su variante 8-B_B-4'. Intercala tiempos de pausa añadidos después de todos los incisos melódicos, alterando la regularidad rítmica de referencia. La estructura motívica es [A1-A2-A2'₂-A2''₅-A1-A2-A2'₂-A2''₅] y el esquema de reposos es [7-5-4-1-7-5-4-1]. En esta estructura motívica destaca la doble exposición del bloque de cuatro incisos, que constituye el bloque melódico completo de ocho incisos, al igual que ocurría en la estrofa de *V.S.C.P. Riofrío* de la C.V.T. de Fresno de Cantespino, también de tipo himno. Por otra parte, entre los incisos segundo, tercero y cuarto del trazado de cuatro motivos, se observa un comportamiento secuencial descendente, pese a las variaciones motívicas, similar al observado en muchas otras referencias. Sin embargo, la intervállica entre repeticiones en la secuencia descendente es especial en esta referencia con respecto a otras melodías referidas anteriormente.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos	
7	<i>V.C.S.J.(2) Navalmanzano</i>	8	B _B	4 4'	Eólico	8	A1-A2-A2' ₂ -A2'' ₅ -A1-A2-A2' ₂ -A2'' ₅	7-5-4-1-7-5-4-1

Dentro del mismo sexmo de Navalmanzano pero más al norte, cerca de Chañe y Fresneda, encontramos otras referencias que comparten con *D.A.S. Fresneda* y los estribillos de *D.A.S. Chañe*, *D.A.S. (2) Chañe* –y también la estrofa de *G.S.C. Fuentes*– el hecho de que en todos los casos sus melodías transcurren en modo menor de tipo frigio.

Una de ellas es *S.C.P. Chatún*, de estructura estrófica simple, cuya melodía transcurre en modo frigio, como se ha señalado, y emplea constantemente el patrón rítmico 8-T_B-1h. Su estructura motívica es [A1-A1'-(A1''-A2)], con un comportamiento secuencial descendente en los últimos motivos. La estructura, por tanto, es idéntica a la de *V.S.P. Sepúlveda* –y a la de los primeros cuatro incisos de *V.S.P.(2) Sepúlveda*– de la C.V.T. de Sepúlveda. Nótese que la estructura descendente en dos incisos unidos me-

lódicamente se encuentra presente también, dentro de la C.V.T. de Cuéllar, en la referencia recientemente referida *C.V.S.P.A. Lastras*. Atendiendo a los bloques submotívicos, encontramos en *S.C.P. Chatún* un esquema [a1-a2-a2-a1'-a1-a3-a4-a3'] que refleja con mayor precisión las relaciones motívicas de la melodía. Por último, el esquema de sus notas de reposo es [4-5-4-1] y, atendiendo a los bloques submotívicos, [6-4-5-5-6-4-3-1].

Otra de las referencias documentadas en esta zona de la C.V.T. de Cuéllar, la referencia de estructura estrófica simple *D.A.S. Gomezserracín*, presenta una melodía muy similar. Nuevamente en modo frigio, presenta la misma estructura motívica [A1-A1'-(A1''-A2)] con comportamiento secuencial descendente entre los dos incisos melódicamente unidos y el mismo esquema de notas de reposo [4-5-4-1]. Atendiendo a los bloques submotívicos, encontramos una estructura [a1-a2-a1'-a3-a1-a2-a4-a5] y un esquema de reposos [5-4-4-5-5-4-4-1]. La principal diferencia con respecto a la melodía de *S.C.P. Chatún* es de tipo rítmico, dado que en este caso el patrón rítmico empleado de manera constante es 8-T_B-2b, con un tiempo sustraído entre inciso e inciso de manera constante, interrumpiendo la regularidad rítmica de referencia.

La rítmica de *D.A.S. Gomezserracín* se encuentra, por el contrario, muy próxima a la de las estrofas de la referencia de estructura compuesta *V.H. Gomezserracín*, que emplea de manera constante el patrón rítmico 8-T_B-2. Nuevamente, la referencia discurre en modo menor de tipo frigio y empleando una estructura motívica [A1-A1'-(A1-A2)] muy similar a las anteriores. La mayor diferencia se presenta en el esquema de las notas de reposo que, en este caso, es [3-2-3-1]. Atendiendo a los bloques submotívicos, encontramos una estructura [a1-a2-a1-a3-a1'-a2-a4-a3₂], muy similar a la de *D.A.S. Gomezserracín*, y un esquema de reposos [5-3-5-2-5-3-5-1]. Además, el submotivo a1 de *V.H. Gomezserracín* es idéntico al submotivo a1 de *D.A.S. Gomezserracín*, el submotivo a3 de *V.H. Gomezserracín* es idéntico al submotivo a5 de *D.A.S. Gomezserracín* y el submotivo a1' de *V.H. Gomezserracín* es idéntico al submotivo a4 de *D.A.S. Gomezserracín*. En definitiva, los motivos melódicos de una y otra referencia son de una misma naturaleza en cuanto al trazado y presentan numerosos puntos en común.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
7	<i>S.C.P. Chatún</i>	8	T _B	1h	Frigio (p.#3)	4	A1-A1'-(A1''-A2)	4-5-4-1
7	<i>D.A.S. Gomezserracín</i>	8	T _B	2b	Frigio	4	A1-A1'-(A1''-A2)	4-5-4-1
7	<i>V.H. Gomezserracín</i> [A]	8	T _B	2	Frigio	4	A1-A1'-(A1-A2)	3-2-3-1

La melodía del estribillo de *V.H. Gomezserracín* transcurre nuevamente en modo menor de tipo frigio, empleando en esta ocasión un patrón constante de rítmica ternaria y subdivisión binaria 6-T_B-4. Su estructura motívica es [B1-B1₂-B1-B1₂], llevando a cabo una doble exposición de una secuencia de dos incisos con descenso por grado conjunto. El esquema de reposos es [2-1-2-1]. Pese a que dicho esquema coincide con el de otras referencias analizadas previamente, como son las dos referencias de la C.V.T. de Montejo, el tipo de trazado melódico es diferente. Resulta más relevante, sin embargo, destacar el carácter repetitivo de esta estructura a nivel motívico, característica común con otras referencias documentadas, dentro de la misma C.V.T. de Cuéllar, en la localidad de Moraleja de Cuéllar, como es el caso de *A.C.B. Moraleja Cuéllar* o *E.P.S.V. Moraleja Cuéllar*.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
7	<i>V.H. Gomezserracín</i> [B]	6	T _B	4	Frigio	4	B1-B1 ₂ -B1-B1 ₂	2-1-2-1

Recuérdese, no obstante, que la referencia *V.H. Gomezserracín* no corresponde a un canto vinculado a prácticas propiciatorias, pese a lo cual ha sido integrada en este análisis precisamente por sus rasgos melódicos compartidos con otras referencias de la zona.

Pasamos ahora a ocuparnos de las referencias documentadas en las comunidades de villa y tierra de Coca y Arévalo.

En primer lugar, en la C.V.T. de Coca encontramos la referencia *C.C.Ll. Moraleja Coca*, de estructura estrófica simple. La melodía de esta referencia presenta la peculiaridad de transcurrir en ritmo libre. El estilo del canto es neumático. La melodía transcurre en modo menor de tipo frigio con puntuales alteraciones ascendentes del tercer grado. Su estructura motívica es [A1-A2-A3-A4-A5] y su esquema de reposos es [4-5-4-3-1]. Este esquema es muy similar al de *S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín*, vién-

dose ampliado únicamente por un reposo en el tercer grado en el inciso A4, que repite el verso textual del inciso A3 de acuerdo con una estructura de reparto textual [abccd]. Además, nótese que el modo menor de tipo frigio supone un punto en común de esta referencia no solo con *S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín*, sino también con otros casos de la misma zona del oeste de la C.V.T. de Cuéllar como *D.A.S. Fresneda*, los estribillos de *D.A.S. Chañe* y *D.A.S. (2) Chañe* y la estrofa *G.S.C. Fuentes*.

En la C.V.T. de Arévalo encontramos otra referencia, *C.V.P. Aldeanueva*, de características muy similares a la anterior. Nuevamente, se trata de una melodía que transcurre en ritmo libre y en modo menor de tipo frigio, si bien en este caso emplea alteraciones ascendentes constantes en los grados segundo y tercero, así como puntuales en el sexto grado, pese a las cuales conserva el carácter modal frigio. La melodía combina el estilo melódico neumático con trazados de tipo melismático. Tanto la estructura motívica, [A1-A2-A3-A4-A5], como el esquema de reposos, [4-5-4-3-1], son idénticos a los de *C.C.Ll. Moraleja Coca*. En este caso, el reposo adicional del cuarto inciso en el tercer grado se corresponde con la primera enunciación del cuarto verso textual, que se repite a continuación en el quinto inciso de acuerdo con una estructura de reparto textual [abcdd], ligeramente diferente a la de *C.C.Ll. Moraleja Coca*.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
8	<i>C.C.Ll. Moraleja Coca</i>	8	L	-	Frigio (p. #3)	5	A1-A2-A3-A4-A5	4-5-4-3-1
8	<i>C.V.P. Aldeanueva</i>	8	L	-	Frigio (#2 #3 y p. #6)	5	A1-A2-A3-A4-A5	4-5-4-3-1

En la localidad de Aldeanueva del Codonal encontramos además dos referencias relativas a himnos locales a la Virgen del Pinarejo. Una de ellas es *H.V.P.(2) Aldeanueva*, de estructura textual compuesta pero estructura musical tipo [A, A,...]. La melodía transcurre en modo jónico y empleando el patrón de rítmica binaria y subdivisión binaria 10-B_B-1 y su patrón derivado 10-B_B-1c. La estructura motívica es [A1-A1'-(A2-A2')-(A2-A2')], presentando comportamiento secuencial descendente en los pares de incisos unidos. Así, esta estructura es muy similar a la de *V.S.P.(2) Sepúlveda* de la C.V.T. de Sepúlveda, también con estructura de dos incisos unidos con comportamiento secuencial descendente que, además, se presentan en doble exposición. Recuérdese que este mismo tipo de estructura con los dos incisos finales unidos con comportamiento secuencial descendente se presentaba, sin doble exposición, en las melodías de *V.S.P. Sepúlveda* de la C.V.T. de Sepúlveda y *C.V.S.P.A. Lastras, S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín* de la C.V.T. de Cuéllar, así como, sin el comportamiento secuencial pero con la unión de incisos finales, en los estribillos de *P.A.V. Riaza* y *Q.A.R. Riaza* de Riaza. El esquema de reposos es [5-7-5-3-5-3], similar al de otras referencias de tipo himno tales como *V.S.A. Villafranca* y *H.V.P. Cantalejo* de la C.V.T. de Sepúlveda y *G.V.N.S.S. Lastras* y *G.N.N.S.S. Lastras* de la C.V.T. de Cuéllar. Al igual que en varias de dichas melodías, el reposo final se produce en el tercer grado y no en la tónica.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
8	<i>H.V.P.(2) Aldeanueva</i>	10	B _B	1 1c	Jónico	6	A1-A1'-(A2-A2')-(A2-A2')	5-7-5-3-5-3

La otra referencia de tipo himno de Aldeanueva del Codonal, *H.P. Aldeanueva*, también transcurre en modo mayor jónico y presenta varios patrones de rítmica binaria y subdivisión binaria para versos heptasílabos y decasílabos, entre los que se encuentran los patrones presentes en *H.V.P.(2) Aldeanueva*. Por contraste con dicha referencia, en este caso la agógica del canto de nuestra informante fue muy flexible, con cambios de *tempo* notables a lo largo del trazado melódico. En concreto, al inicio del estribillo el *tempo* del canto en la referencia es especialmente lento y afectado, a modo de *rubato*, alterando incluso en cierto grado la sensación de subdivisión binaria en favor de un puntual carácter ternario. En cuanto al estribillo, la estructura motívica es [B1-B2-B3-B4-B5] y el esquema de reposos [6-7-6-3-1]. Esta estructura –referente a una melodía en modo mayor de tipo jónico– resulta similar a la estructura [4-5-4-3-1] –referente a un modo menor de tipo frigio– presente en *C.V.P. Aldeanueva* de la misma localidad de Aldeanueva del Codonal, así como en *C.C.Ll. Moraleja Coca*, de la C.V.T. de Coca. Por otra parte, la estrofa presenta una estructura [(A1-A2)-(A1'-A2')-(A1''-A2'')-(A1'''-A2''')] basada en un esquema melódico de dos incisos unidos que se repite con variaciones melódicas pero manteniendo un mismo tipo de trazado. Su esquema de reposos es [1-3-3'-5-1'-5-3'-2'], quedando el trazado melódico abierto de cara a su resolución melódica en el estribillo.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
8	<i>H.P. Aldeanueva</i> [A]	7	B _B	1	Jónico	(A1-A2)-(A1'-A2')-(A1''-A2'')-(A1'''-A2''')	1-3-3'-5-1'-5-3'-2'
		10		1c			
8	<i>H.P. Aldeanueva</i> [B]	7	B _B	1	Jónico	B1-B2-B3-B4-B5	6-7-6-3-1'
		10		1b			
		7		1b			
		10		1			

Finalmente, pasamos ahora a ocuparnos de las referencias documentadas en la C.C.T. de Segovia.

Comenzando por la referencia de estructura compuesta *D.A.D.A. Monterrubio*, en sus estrofas encontramos un trazado melódico con importantes puntos en común con las melodías de referencias como *S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín* de la C.V.T. de Cuéllar. En concreto, la melodía de la estrofa de *D.A.D.A. Monterrubio* se articula en torno al mismo patrón único de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1h que caracteriza a la melodía de *S.C.P. Chatún*. Además, pese a que la melodía de la estrofa de *D.A.D.A. Monterrubio* transcurre en modo mayor de tipo jónico y las de *S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín* transcurren en modo menor de tipo frigio, los motivos melódicos son muy similares entre sí. La estructura motívica de la estrofa de *D.A.D.A. Monterrubio* es [A1-A2-(A3-A3'₃)], con los dos incisos finales melódicamente unidos y con comportamiento secuencial descendente, al igual que ocurría en *S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín*, así como en otras referencias como *V.S.P. Sepúlveda* y *V.S.P.(2) Sepúlveda* de la C.V.T. de Sepúlveda, *C.V.S.P.A. Lastras* de la C.V.T. de Cuéllar o *H.V.P.(2) Aldeanueva* de la C.V.T. de Arévalo. Atendiendo a los bloques submotívicos, encontramos en *D.A.D.A. Monterrubio* un esquema [a1-a1'-a2-a1'-a2'-a2''₂-a2''₃-a2''₄] que refleja con mayor precisión las relaciones motívicas de la melodía. Por último, el esquema de sus notas de reposo es [1-2-3-1], pero nuevamente percibimos con mayor claridad su estructura a partir de los bloques submotívicos, que presentan un esquema de reposos [1-1-5-2-4-3-2-1], en el que se aprecia, además de la estructura general de pregunta y respuesta entre los dos bloques de dos motivos melódicos, la estructura secuencial descendente que presentan los dos últimos motivos, articulada en torno a sus bloques submotívicos.

Un trazado muy similar al de la estrofa de *D.A.D.A. Monterrubio* lo encontramos en la referencia de estructura simple *D.A.C. Zarzuela*, documentada en la misma C.C.T. de Segovia. Nuevamente en modo mayor jónico, la estructura motívica es también [A1-A2-(A3-A3'₃)], articulada en el esquema de bloques submotívicos [a1-a1'-a2-a1'-a2'-a2''₂-a2''₃-a2''₄]. Al igual que en el caso anterior, el esquema de notas de reposo es [1-2-4-1] y el esquema de reposos de sus bloques submotívicos es [1-1-5-2-5-4-3-1], muy parecido al de las estrofas de *D.A.D.A. Monterrubio*. A nivel rítmico, la melodía utiliza el patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1c, similar pero ligeramente diferente al de la estrofa de *D.A.D.A. Monterrubio*, nuevamente incorporando tiempos de pausa añadidos tras los incisos pares que alteran puntualmente la regularidad rítmica de referencia.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos		Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio</i> [A]	8	T _B	1h	Jónico	A1-A2-(A3-A3')	1-2-4-1
9	<i>D.A.C. Zarzuela</i>	8	T _B	1c	Jónico	A1-A2-(A3-A3')	1-2-4-1

Por otra parte, la referencia de estructura estrófica simple *A.S.R. Paradinas* presenta constantemente, al igual que *D.A.C. Zarzuela*, el patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1c incorporando tiempos de pausa añadidos que alteran puntualmente la regularidad rítmica de referencia, en este caso tras los incisos 2 y 6. La estructura motívica de esta referencia es [A1-A2-(A1'-A3)-(A1'-A3)], presentando nuevamente la unión melódica de dos incisos en trazado descendente. En este caso, además, el bloque de los dos motivos unidos se presenta mediante doble exposición, igual que ocurría en otras melodías como las de *V.S.P.(2) Sepúlveda* en la C.V.T. de Sepúlveda, *C.V.S.P.A. Lastras* en la C.V.T. de Cuéllar o *H.V.P.(2) Aldeanueva* en la C.V.T. de Arévalo. Como característica distintiva de *A.S.R. Paradinas* con respecto a este conjunto de referencias estructuralmente próximos, su melodía transcurre en modo mayor de tipo mixolidio. El esquema de notas de reposo es [2-5-4-1-4-1], presentando una estructura de pregunta y respuesta entre los grupos de incisos melódicos [1-2] y [3-4], tras la cual se repite la respuesta en los incisos [5-6]. Nótese que este tipo de estructura también apareció previamente en referencias como *V.S.P. Torrecilla* y *C.B.M. Fuente el Olmo* de la C.V.T. de Fuentidueña o *D.A.S. Fresneda* y las estrofas de *D.A.S. (2) Chañe* y *D.A.S. Chañe* de la C.V.T. de Cuéllar. Además, en concreto en el caso de *V.S.P. Torrecilla* y *C.B.M. Fuente el Olmo*, sus melodías transcurren también en modo mixolidio.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos	Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>A.S.R. Paradinas</i>	8 T _B 1c	Mixolidio	6	A1-A2-(A1'-A3)-(A1''-A3)	2-5-6-1

La estructura motívica de la referencia de estructura estrófica simple *A.V.O. Balisa* es [A1-A1'-(A1''-A2)], incluyendo nuevamente la unión melódica entre los dos incisos finales que, una vez más, presenta un trazado descendente. Aparte de las semejanzas generales con el grupo de referencias al que estamos haciendo alusión, la estructura motívica de *A.V.O. Balisa* es, de hecho, idéntica a la de *V.S.P. Sepúlveda* en la C.V.T. de Sepúlveda y a la de *S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín* de la C.V.T. de Cuéllar. Como particularidades de *A.V.O. Balisa*, su melodía transcurre en modo menor de tipo eólico y presenta patrones de rítmica binaria y subdivisión binaria. El esquema de reposos es [1-5-4-1], presentando nuevamente una estructura de pregunta y respuesta entre los dos bloques de dos incisos [1-2] y [3-4]. En este caso, nótese que la estructura motívica es idéntica a la de otras referencias que presentaban ese tipo de estructura de pregunta y respuesta como *V.S.P. Torrecilla* y *C.B.M. Fuente el Olmo* de la C.V.T. de Fuentidueña que, por otra parte, también presentaban patrones de rítmica binaria y subdivisión binaria.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos	Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>A.V.O. Balisa</i>	8 B _B	Eólico	4	A1-A1'-(A1''-A2)	1-5-4-1

Combinando patrones de rítmica binaria del tipo de los presentes en *A.V.O. Balisa* y del tipo de las referencias *V.S.P. Torrecilla* y *C.B.M. Fuente el Olmo*, encontramos la melodía de la referencia de estructura estrófica simple *O.V.P. Garcillán*. La estructura motívica de esta referencia es [A1-A2-(A3-A4)], nuevamente presentando unión melódica entre los dos incisos finales. En este caso, la melodía transcurre en modo mayor de tipo jónico y presenta un esquema de reposos [1-'7-2-1] que, una vez más, se caracteriza por una estructura de pregunta y respuesta entre los dos primeros incisos y los dos últimos, si bien en este caso el habitual reposo en el quinto grado al final del segundo inciso se sustituye por un reposo en el séptimo grado. Como particularidad de esta melodía, sobre la sílaba séptima de los versos 1, 2 y 4 se presenta un pequeño melisma de dos tiempos que resuelve en la nota de reposo de cada inciso.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos	Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>O.V.P. Garcillán</i>	8 B _B	Jónico	4	A1-A2-(A3-A4)	1-'7-2-1

En el estribillo de estructura compuesta *C.S.C.S.M.(2) Villoslada*, encontramos una estructura motívica de tres incisos [B1-(B2-B3)] en la que nuevamente los dos últimos se encuentran unidos melódicamente y, además, presentan un comportamiento secuencial descendente a nivel submotívico. La melodía transcurre en modo menor de tipo eólico con una alteración ascendente puntual del séptimo grado en el giro cadencial final hacia la tónica. El esquema de reposos es [7-3-1], reproduciéndose el mismo tipo de esquema de pregunta y respuesta con reposos en el séptimo grado y en la tónica que figuraba en *O.V.P. Garcillán*, en una estructura de tres incisos melódicos. Así, en este caso la estructura de pregunta y respuesta se produce entre el primer inciso y el grupo de los dos incisos finales. A nivel rítmico, el estribillo de *C.S.C.S.M.(2) Villoslada* emplea patrones irregulares e infrecuentes en correspondencia con una estructura textual y métrica especial.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos	Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos	
9	<i>C.S.C.S.M.(2) Villoslada [B]</i>	7 (8) B _{TB} 8 U _T B _{TB} 7 U _T	2 1 1	Eólico (puntual #7)	5	B1-(B2-B3)	'7-3-1

La melodía de la estrofa de *C.S.C.S.M.(2) Villoslada* transcurre también en modo menor de tipo eólico, con alteraciones ascendentes del séptimo grado en giros cadenciales resolutivos hacia la tónica que se presentan en el final de los incisos pares. La melodía presenta patrones de rítmica binaria y subdivisión binaria. Su estructura motívica es [A1-A2-A3-A2] y su esquema de reposos es [2-1-'7-1], presentando

estructura de pregunta y respuesta entre el inciso 1 y el inciso 2 y, nuevamente, entre el inciso 3 y el inciso 4. En este caso, y al contrario de lo que ocurre en el estribillo, no se presentan incisos melódicamente unidos ni estructuras secuenciales.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>C.S.C.S.M.(2) Villoslada [A]</i>	8	B _B	3b 3	Eólico (puntual #7)	4	A1-A2-A3-A2	2-1-'7-1

Por otra parte, habíamos comenzado el bloque de melodías de la C.C.T. de Segovia hablando de las estrofas de la referencia de estructura compuesta *D.A.D.A. Monterrubio*, pero quedó pendiente el estudio de la melodía de su estribillo. Dicha melodía, por contraste con la de la estrofa, que transcurre en modo mayor de tipo jónico, transcurre en el modo menor de tipo eólico relativo. Por otra parte, mientras que la estrofa presentaba un patrón único de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1h, el estribillo presenta el patrón único de rítmica binaria y subdivisión binaria 6-B_B-1. Nótese que dicho patrón es común a melodías como las de *A.T.P. Maderuelo*, *A.T.P.(2) Valdevarnés* y *A.T.P.(3) Fuentemizarra* en la C.V.T. de Maderuelo, *A.V.P. Ayllón* en la C.V.T. de Ayllón, *V.P. Sepúlveda* en la C.V.T. de Sepúlveda, y los estribillos de *G.S.C. Fuentes*, *D.A.S. [2] Chañe* y *D.A.S. Chañe* en la C.V.T. de Cuéllar. Al igual que ocurría en la estrofa, el estribillo de *D.A.D.A. Monterrubio* presenta tiempos de pausa añadidos al final de los incisos pares que alteran la regularidad rítmica de referencia. La estructura motívica es [B1-B2-B2'-B2''], presentando comportamiento secuencial entre los tres últimos incisos. El esquema de reposos es [4-5-4-1], presentando nuevamente una estructura de pregunta y respuesta entre los dos primeros incisos y los dos últimos que hemos venido observando en muchas de las anteriores melodías analizadas. En concreto, el esquema de reposos es idéntico al de las melodías de *S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín* de la C.V.T. de Cuéllar, si bien dichas melodías transcurren en modo menor de tipo frigio.

Por otra parte, la referencia de estructura musical simple *A.V.S.C. Etreros* presenta un trazado melódico muy similar al de los estribillos de *D.A.D.A. Monterrubio*, que transcurre nuevamente en modo eólico, presentando en este caso una alteración ascendente puntual del tercer grado en un floreo descendente sobre el cuarto grado. La melodía es prácticamente idéntica, presentando una estructura motívica [A1-A2-A2'-A2''] con comportamiento secuencial entre los tres últimos incisos, y un esquema de reposos [4-5-4-1]. La principal diferencia con respecto a la melodía del estribillo de *D.A.D.A. Monterrubio* es que, en este caso, el patrón rítmico constante es 6-B_T-1, con un tiempo de pausa incorporado siempre entre inciso e inciso, alterando la regularidad rítmica de referencia. Al margen de las diferencias rítmicas, los motivos melódicos A1 y A2 de *A.V.S.C. Etreros* son idénticos a los motivos B1 y B2 del estribillo de *D.A.D.A. Monterrubio*. El motivo A2' de *A.V.S.C. Etreros* es también idéntico al motivo B2' del estribillo de *D.A.D.A. Monterrubio* a excepción de la alteración ascendente del tercer grado presente en *A.V.S.C. Etreros* y no en el estribillo de *D.A.D.A. Monterrubio*. La mayor diferencia melódica se presenta en las cuatro primeras sílabas del último motivo de modo que, mientras que el trazado melódico del motivo A2'' de *A.V.S.C. Etreros* es [7-6-5-4-5-1], el del motivo B2'' del estribillo de *D.A.D.A. Monterrubio* es [6-5-4-6-5-1].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>D.A.D.A. Monterrubio [B]</i>	6	B _B	1	Eólico	4	B1-B2-B2'-B2''	4-5-4-1
9	<i>A.V.S.C. Etreros</i>	6	B _T	1	Eólico (p.#3)	4	A1-A2-A2'-A2''	4-5-4-1

Nótese que el esquema de reposos [4-5-4-1] presente en las melodías anteriores es muy similar al esquema [6-5-4-1] presente en el estribillo de la referencia de estructura compuesta *A.T.P.(6) Valseca* documentada en esta misma C.C.T. de Segovia y que fue estudiada con anterioridad al tratar las referencias de la C.V.T. de Maderuelo. En su esquema de reposos se encuentra presente nuevamente la estructura de pregunta y respuesta entre los dos incisos iniciales y los dos últimos. Este comportamiento melódico es singular dentro del grupo de referencias al que se encuentra vinculada. Así, mientras que el esquema de reposos del estribillo de *A.T.P.(6) Valseca* es [6-5-4-1], los de los estribillos de *S.C.C. Riahuelas* y *A.T.P.(5) Castiltierra* de la C.V.T. de Fresno de Cantespino son [5-4-5-1], los de los estribillos de *S.C.C. Cedillo*, *P.E. Cilleruelo* y *S.C.C.(2) Campo* de la C.V.T. de Maderuelo, así como el del estribillo de *S.V.R. Sotillo* de la C.V.T. de Sepúlveda, son [5-4-5-1-5-1], y el de *P.E.(2) Cilleruelo* de la C.V.T. de Maderuelo es [5-4-3-2-5-1]. La singularidad del esquema de reposos de *A.T.P.(6) Valseca* en este contexto, por tanto, se encuentra influida por la tendencia general registrada en diversas referencias de las comunidades de villa y tierra de Cuéllar, Coca, Arévalo y Segovia a las estructuras de pregunta y respuesta entre bloques de incisos [1-2] y [3-4].

La estrofa de la referencia de estructura compuesta *O.V.S.B. Turégano* nuevamente presenta este mismo tipo de estructura de pregunta y respuesta entre pares de incisos. Su melodía transcurre en modo mayor de tipo jónico y presenta un único patrón de rítmica binaria y subdivisión ternaria. La estructura motivica es [A1-A1'-A1''-A1'''] y el esquema de reposos [1-5-4-1]. No solo este esquema presenta la estructura de pregunta y respuesta referida sino que, además, entre los incisos segundo, tercero y cuarto se reproduce la misma estructura presente en el esquema de reposos [4-5-4-1] de melodías como las de *S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín* de la C.V.T. de Cuéllar o las de *A.V.S.C. Etreros* o el estribillo de *D.A.D.A. Monterrubio* de la C.C.T. de Segovia, así como en el esquema de reposos [6-5-4-1] del estribillo de *A.T.P.(6) Valseca* de la C.C.T. de Segovia.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i> [A]	8	B _T	2b	Jónico	4	A1-A1'-A1''-A1'''	1-5-4-1

La melodía del estribillo de *O.V.S.B. Turégano* presenta un único patrón de rítmica binaria y subdivisión ternaria y transcurre en modo mayor de tipo jónico. La estructura motivica es [(B1-B1'')-(B2-B2'')], presentando dos conjuntos de dos incisos melódicos unidos, cada uno de los cuales presenta a su vez comportamiento secuencial. En el primer caso la secuencia es ascendente y, en el segundo caso, descendente. La agógica se encuentra marcada por un notable grado de *rubato* y, en particular, por un detenimiento sobre la última sílaba del segundo verso tras la cual se intercala una pausa de respiración antes de iniciar el tercer inciso. El esquema de reposos es [4-6-5-3], reposando al final del trazado en el tercer grado en sustitución de la tónica.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
9	<i>O.V.S.B. Turégano</i> [B]	6	B _T	2b	Jónico (final en 3)	4	(B1-B1'')-(B2-B2'')	4-6-5-3

La estrofa de la referencia de estructura compuesta *S.C.A. Vegas* transcurre en modo eólico, con una alteración ascendente del tercer grado en un floreo descendente desde el cuarto grado. La melodía presenta patrones de rítmica ternaria con subdivisión binaria. Su estructura motivica es [A1-A1'-A1''-A2-A3], presentando comportamiento secuencial de trazado ascendente entre los dos primeros incisos. En el inciso tercero se inicia un trazado secuencial descendente a nivel submotivico similar al de estructuras con los dos incisos finales unidos en trazado secuencial descendente. En este caso, sin embargo, el trazado se ve interrumpido y ampliado por un motivo en el inciso cuarto que asciende nuevamente hasta el quinto grado para, posteriormente, resolver melódicamente descendiendo hasta la tónica en el quinto inciso. Así, el esquema de reposos es [1-5-3-5-1], en el que podemos percibir la estructura de pregunta y respuesta habitual en melodías anteriores, ampliada a una estructura de cinco incisos.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
9	<i>S.C.A. Vegas</i> [A]	8	T _B	1d 1c	Eólico (p.#3)	5	A1-A1'-A1''-A2-A3	1-5-3-5-1

La melodía del estribillo de *S.C.A. Vegas*, a diferencia de la de la estrofa, transcurre en modo mayor de tipo jónico y presenta un único patrón de rítmica binaria y subdivisión binaria. Su estructura motivica es [B1-B2-B3-B4] y su esquema de reposos [5-5-3-1]. Nuevamente apreciamos en él la habitual estructura de pregunta y respuesta entre los dos incisos iniciales y los dos últimos.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
9	<i>S.C.A. Vegas</i> [B]	5	B _B	1	Jónico	4	B1-B2-B3-B4	5-5-3-1

La melodía de la referencia de estructura estrófica simple *N.S.P. Miguel Ibáñez* transcurre en modo mayor de tipo jónico y presenta el patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria 8-T_B-1c combinado en el último inciso con su variante 8-T_B-1c'. Sobre dicha variante, en la séptima sílaba del verso, se introduce un melisma de tres tiempos de duración que resuelve en la nota de reposo, similar a los que aparecieron

en el trazado melódico de *O.V.P. Garcillán*. La estructura motívica es [A1-A1'-A2-A2'₂-A2''₃-A3], presentando comportamiento secuencial descendente entre los incisos 3, 4 y 5, así como sucesivas estructuras de pregunta y respuesta entre incisos impares e incisos pares. El esquema de reposos es [3-1-2-1-'5-1].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>N.S.P. Miguel Ibáñez</i>	8	T _B	1c 1c'	Jónico	4	A1-A1'-A2-A2' ₂ -A2'' ₃ -A3	3-1-2-1-'5-1

En la melodía del estribillo de la referencia de estructura compuesta *O.V.V.(2) Espirido* encontramos ciertos puntos en común con la melodía de *N.S.P. Miguel Ibáñez*. Por una parte, nuevamente, la melodía transcurre en modo jónico y presenta un patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria. La estructura motívica es [B1-B2-B1-B2'] y el esquema de reposos [3-1-3-1]. Nuevamente se presentan sucesivas estructuras de pregunta y respuesta entre incisos impares e incisos pares, con un contenido motívico muy similar al de los dos primeros incisos de *N.S.P. Miguel Ibáñez*, en torno a notas de reposo comunes. En este caso, además, la estructura presenta un carácter de doble exposición variada.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>O.V.V.(2) Espirido [B]</i>	8	T _B	1d	Jónico	4	B1-B2-B1-B2'	3-1-3-1

La melodía de la estrofa de *O.V.V.(2) Espirido*, a diferencia de la del estribillo que transcurría en modo mayor de tipo jónico, transcurre en el modo menor de tipo eólico relativo. Al inicio de la melodía, de hecho, el trazado sigue siendo compatible con el modo mayor de tipo jónico propio del estribillo. Es en la resolución melódica del inciso cuarto –repetida en el sexto– cuando se cadencia en el sexto grado del modo mayor jónico como tónica del modo menor eólico relativo. Rítmicamente, este contraste también se ve correspondido por un cambio entre el patrón de rítmica ternaria y subdivisión binaria que caracteriza a los incisos 1, 2, 3 y 5 y el patrón de rítmica binaria y subdivisión binaria que, derivando del anterior, caracteriza a los incisos 4 y 6. Este cambio de división rítmica lo encontramos previamente de manera similar en la referencia de tipo himno *H.V.P. Cantalejo* de la C.V.T. de Sepúlveda y en la referencia *S.C.H. Hontalbilla* de la C.V.T. de Cuéllar. La estructura motívica es [A1-A1'-A1''-A2-A1''-A2], presentando estructura secuencial con variaciones entre los tres primeros incisos, así como una doble exposición de los motivos A1'' y A2. El esquema de reposos es [3-5-2-1-2-1], nuevamente presentando una estructura de pregunta y respuesta entre los dos primeros incisos y los dos siguientes, y repitiendo la respuesta en los dos últimos.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>O.V.V.(2) Espirido [A]</i>	8	T _B	1h B _B (T _B)1i	Eólico	6	A1-A1'-A1''-A2-A1''-A2	3-5-2-1-2-1

La melodía de la referencia de estructura simple *V.S.R. Mozoncillo* presenta la singularidad de ser de rítmica libre, como ocurría con *C.C.Ll. Moraleja Coca* de la C.V.T. de Coca y *C.V.P. Aldeanueva*, de la C.V.T. de Arévalo. A diferencia de aquellas referencias, cuyas melodías transcurrían en modo menor de tipo frigio, la melodía de *V.S.R. Mozoncillo* transcurre en modo mayor de tipo jónico. Su estructura motívica es [A1-A1'-A2-A3-A4-A3'-A4'] y su esquema de reposos [1-1-5-3-1-3-1]. En definitiva, esta estructura es una ampliación de una estructura de pregunta y respuesta constituida por bloques de dos incisos – como la observada en otros casos– del tipo [1-5-3-1]. El primer inciso aparece repetido, como muestra la estructura motívica. Así mismo, la respuesta inicialmente expuesta en los incisos 4 y 5 aparece en doble exposición repitiéndose de manera variada en los incisos 6 y 7. Como peculiaridad especial de esta melodía, el estilo del canto es marcadamente melismático.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motívica	Esquema de reposos
9	<i>V.S.R. Mozoncillo</i>	8	L	-	Jónico	7	A1-A1'-A2-A3-A4-A3'-A4'	1-1-5-3-1-3-1

Por último, en la C.C.T. de Segovia encontramos también un par de referencias de tipo himno. Una de ellas es *O.C.E. Fuentepelayo*, de estructura compuesta. Al igual que otras referencias de tipo himno como *V.S.C.P. Riofrío* de la C.V.T. de Fresno de Cantespino, *H.V.P. Cantalejo* de la C.V.T. de Sepúlveda o *G.N.N.S.S.*

Lastras y G.V.N.S.S. Lastras en la C.V.T. de Cuéllar, *O.C.E. Fuentespelayo* presenta motivos melódicos idénticos compartidos entre la melodía de las estrofas y la del estribillo. Dichas melodías transcurren en modo menor de tipo eólico y presentan patrones de rítmica binaria y subdivisión binaria. La estructura motivica del estribillo es [M1-M2-M1-M2], con una estructura de doble exposición idéntica a las de los estribillos de *V.S.A. Villafranca* de la C.V.T. de Sepúlveda y *G.V.N.S.S. Lastras* de la C.V.T. de Cuéllar. El esquema de reposos del estribillo es [5-1-5-1], presentando una estructura de pregunta y respuesta que se repite dos veces. La estructura motivica de la estrofa es [M1-M3-M4-M2'-M1-M3-M4-M2'], con una estructura de doble exposición idéntica a la de la estrofa de *V.S.C.P. Riofrío* en la C.V.T. de Fresno de Cantespino. El esquema de reposos de la estrofa es [5-3-'7-1-5-3-'7-1], muy similar al de *V.S.C.P. Riofrío*. Como rasgo melódico característico, los motivos M2, M3, M4 y M2' presentan pequeños melismas sobre la sílaba séptima de los correspondientes versos que resuelven en la nota de reposo del inciso. En el caso de los motivos M3 y M4 dichos melismas son de dos tiempos de duración, mientras que en los motivos M2 y M2' los melismas son de tres tiempos, produciéndose un característico desplazamiento de la resolución de modo que la nota de reposo aparece en el tiempo débil de la estructura de división binaria tras una apoyatura en el tiempo fuerte que forma parte del melisma de la sílaba anterior.

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
9	<i>O.C.E. Fuentespelayo</i> [A]	8	B _B	1	Eólico	4	M1-M3-M4-M2'-M1-M3-M4-M2' (d)	5-3-'7-1-5-3-'7-1
				3g'				
				3g''				
9	<i>O.C.E. Fuentespelayo</i> [B]	8	B _B	1	Eólico	8	M1-M2-M1-M2 (d)	5-1-5-1
				3g''				

La otra referencia de tipo himno es *G.S.M.C. Caballar*, cuya estructura es compuesta y con estribillo responsorial imbricado. Nuevamente, presenta motivos melódicos comunes entre el bloque melódico de la estrofa y el del estribillo. Las melodías transcurren en modo mayor de tipo jónico y emplean una gran diversidad de patrones de rítmica binaria con subdivisión binaria. La estructura motivica del estribillo es [M1-M2-M3-M4], al igual que la de los estribillos de otras referencias de tipo himno como *V.S.C.P. Riofrío* de la C.V.T. de Fresno de Cantespino, *H.V.P. Cantalejo* de la C.V.T. de Sepúlveda y *G.N.N.S.S. Lastras* de la C.V.T. de Cuéllar. La estructura de reposos del estribillo es [4-5-2'-1'], nuevamente presentando una estructura de pregunta y respuesta entre los dos primeros incisos y los dos últimos. La estructura motivica del estribillo es [M5-M6-M5-M7-M1-M2-M3-M4], incluyendo en sus últimos cuatro incisos la melodía íntegra del estribillo. Los motivos M5 y M6 presentan trazados descendentes y ascendentes – respectivamente– de una infrecuente gran amplitud, siendo de una 8^aJ [1-1'] en el primer caso y de una 9^aM [2-3'] en el segundo. El esquema de reposos de la estrofa es [1-2'-1-3-4-5-2'-1'].

Á.	Referencia	Patrones rítmicos			Modo melódico	N.I.	Estructura motivica	Esquema de reposos
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i> [A]	8	B _B	4b	Jónico	8	M5-M6-M5-M7-M1-M2-M3-M4	1-2'-1-3-4-5-2'-1'
				3''				
				3b'				
				3j				
				2c				
				4''				
9	<i>G.S.M.C. Caballar</i> [B]	8	B _B	3j	Jónico	4	M1-M2-M3-M4	4-5-2'-1'
				3j'				
				2c				
				4''				

Bloque IV

20. Conclusiones

A lo largo de nuestro estudio de las prácticas propiciatorias vinculadas al ciclo anual de las labores campesinas en la provincia de Segovia, hemos podido reconocer una serie de rasgos derivados de la oficialización y unificación de las prácticas propiciatorias llevada a cabo por la Iglesia católica, en la historia de Occidente, a partir de una asimilación de antiguas prácticas propiciatorias, como las Robigalias y las Ambarvalias, asociadas al politeísmo romano. Así, hemos identificado una serie de prácticas de índole cristiana, tales como la celebración de procesiones de rogativas y novenarios, ambas alineadas con el concepto de «*rogationes*» empleado por la Iglesia católica para hacer alusión a este tipo de prácticas vinculadas al concepto de «pedir orando». En concreto, entre dichas prácticas encontramos la celebración de rogativas en el día 25 de abril, festividad de San Marcos, así como en los tres días previos a la festividad litúrgica de la Ascensión, en relación con la oficialización católica de las denominadas *Litania Maior*⁷⁹ y *Litaniae Minores*. Aparte de estas rogativas oficiales, hemos encontrado prácticas similares celebradas en otras fechas correspondientes con festividades nacionales de naturaleza cristiana, tales como el día 15 de mayo, festividad de San Isidro, el día 3 de mayo, festividad de la Cruz de Mayo o el día 9 de mayo, día de San Gregorio. Así mismo, hemos documentado la práctica de rogativas especiales y novenarios celebrados en ocasiones de necesidad, ante dificultades tales como guerras, enfermedades, plagas, hambrunas o sequías.

Asociada a este tipo de prácticas hemos reconocido en nuestro estudio una serie de características formales asimiladas por la Iglesia católica a partir de las prácticas propiciatorias precristianas, tales como el carácter procesional de las rogativas, junto con otros rasgos propios de la reformulación cristiana, como son la actitud solemne, el recitado de letanías o el procedimiento de esparcir agua bendita con el hisopo. Junto con estos rasgos, encontramos un conjunto de objetos rituales propios del imaginario cristiano, tales como las cruces parroquiales, los estandartes, los pendones y las imágenes de santos, vírgenes, cristos y reliquias. Así mismo, hemos identificado una generalizada presencia de narrativas culturales de origen cristiano, tales como el concepto de la «omnipotencia divina» o el del «perdón de los pecados».

⁷⁹ Recuérdese que la fecha de celebración de la *Litania Maior* –25 de abril– deriva de la fecha en que en la antigua Roma eran celebradas las citadas Robigalias.

Junto con estos contenidos culturales vinculados a la oficialidad católica, hemos encontrado también una serie de contenidos no alineados con los cánones oficiales de la Iglesia pero en los que reconocemos la presencia del imaginario cristiano. Esta convivencia de contenidos responde al precepto católico de conciliar la liturgia con la denominada «piedad popular», reproduciendo una de las características centrales del anteriormente referido proceso histórico de asimilación y oficialización de las prácticas propiciatorias por parte de la Iglesia católica de acuerdo con la prescripción del papa Gregorio Magno en favor de conciliar el culto religioso y la sensibilidad popular en el proceso de conversión de los nuevos pueblos al Evangelio. Así, junto con rogativas y novenarios, encontramos prácticas alejadas de la oficialidad católica, tales como los rituales de inmersión en agua de objetos vinculados al culto cristiano con la finalidad de que llueva o el toque de campanas de las iglesias para alejar tormentas, así como una extraordinaria proliferación de narrativas no completamente alineadas con la oficialidad católica, articuladas en torno a elementos diversos, tales como las propias prácticas propiciatorias o las imágenes de culto local derivadas del imaginario cristiano.

Debido a la notable *uniformidad* de prácticas, narrativas y otros contenidos culturales que, debido al influjo del catolicismo, percibimos en nuestro estudio de las prácticas propiciatorias en la provincia de Segovia, y en coherencia con el espíritu unificador que caracteriza al proceso histórico de asimilación y oficialización de las prácticas propiciatorias por parte de la Iglesia católica, nuestros informantes manifestaron en más de una ocasión que «en todas partes era lo mismo». Sin embargo, a través de nuestro estudio extensivo y comparativo de las prácticas propiciatorias en el ámbito de la provincia de Segovia, hemos podido apreciar una gran *diversidad* de contenidos culturales específicos, más allá de las uniformidades generales.

Uno de los principales motivos de la diversidad de contenidos culturales específicos tiene que ver con las diferencias ecológicas existentes entre las diferentes áreas geográficas, así como con la variedad de actividades económicas derivada de dichas diferencias.

Así, en las áreas de cultivo extensivo de secano resultan más habituales los relatos concernientes a prácticas propiciatorias especiales para la petición de lluvias en caso de necesidad. El adecuado crecimiento de las cosechas de cereales tales como el trigo, la cebada o el centeno depende, dentro del denominado

«ciclo anual» de las labores campesinas, de las lluvias de los meses de primavera. Por ello, las prácticas propiciatorias de petición de lluvias resultan más habituales en estas zonas. Así mismo, en estas zonas resulta habitual encontrar cantos de temática propiciatoria en los que se alude a la petición de agua relacionada con el crecimiento de los cereales, incluyendo menciones explícitas a los diferentes tipos de cultivo. Es el caso de la fórmula de contenido textual «8-*Se quejan los labradores*», habitual en diversas referencias documentadas en las comunidades de villa y tierra de Maderuelo, Montejo, Fresno de Cantespino y Sepúlveda, en la que, en sus diferentes formulaciones, se alude a «los trigos», «las cebadas», «los centenos», «las avenas» y «los yeros».

En la denominada «Tierra de Pinares» la densidad de núcleos de población es menor debido a las grandes extensiones de pinares. Sin embargo, allí donde existen tales núcleos, también existe actividad agrícola que depende de las lluvias para el buen curso del ciclo anual. Así, en dichas localidades encontramos nuevamente prácticas propiciatorias similares a las anteriores, así como cantos de temática propiciatoria, sin que la presencia de los pinares altere dichos contenidos de una manera directa y evidente.

Además del cultivo de secano, resulta frecuente en muchas localidades la práctica de cultivos de regadío de pequeña escala a la orilla de ríos y riachuelos en forma de huertas. En algunas localidades, este tipo de actividades dan lugar a contenidos específicos en el ámbito de las prácticas propiciatorias. Es el caso de Estebanvela, donde encontramos la práctica de una bendición de huertas en el día de San Gregorio.

Determinados cultivos especiales generan también contenidos culturales específicos. Por ejemplo, en determinadas áreas de la provincia donde se practica el cultivo de viñedos, encontramos un reflejo de dicha actividad en el ámbito de las prácticas propiciatorias. Es el caso de Santiuste de San Juan Bautista, en la C.V.T. de Coca, donde ha existido una notable actividad vinícola en torno a bodegas y al cultivo de viñedos y donde documentamos una referencia que contiene una copla relativa a la singular fórmula «8-*Y vino para el barril*».

Un ejemplo paradigmático de hasta qué punto los diferentes tipos de actividades agrícolas en torno a cultivos específicos pueden influir en el entramado cultural de las prácticas propiciatorias lo encontramos en Riofrío de Riaza. En esta localidad, donde la principal actividad agrícola ha sido el cultivo de la patata, cuyo ciclo de cultivo local depende de las lluvias de finales de verano, encontramos la práctica de una rogativa especial con novenario previo celebrada todos los años a inicios del mes de septiembre, por contraste con las habituales rogativas de primavera vinculadas al ciclo anual de los cultivos de cereal.

En regiones donde las condiciones orográficas han dificultado la práctica de los cultivos extensivos de secano, como es el caso del macizo de Sepúlveda, encontramos una mayor práctica de actividades ganaderas, que nuevamente influye en los contenidos culturales relativos al ámbito de las prácticas propiciatorias. Por ejemplo, en la referencia *V.P. Sepúlveda* encontramos una alusión a que «los corderitos se mueren de hambre» en relación con las peticiones de agua dirigidas a la Virgen de la Peña.

Finalmente, a lo largo de la región montañosa correspondiente al sistema central que delimita el sureste de la provincia de Se-

govia, donde las lluvias resultan más frecuentes y los ríos más caudalosos, encontramos una menor proliferación de relatos singulares propios en torno a las prácticas propiciatorias, más allá de ciertas referencias a que en ocasiones se pedía incluso para que dejase de llover, así como una significativa ausencia de cantos para pedir lluvias, como evidencia el hecho de que no hayamos documentado ninguna referencia relativa a este tipo de cantos en la C.V.T. de Pedraza.

Aparte de en estos factores de tipo ecológico y económico, encontramos motivos de la diversidad de contenidos culturales documentada también en otros factores de tipo demográfico, social y político. Así, aspectos tales como el tamaño de los núcleos de población, su estratificación demográfica, su composición social y su estatus político y administrativo encuentran su reflejo en el entramado cultural de las prácticas propiciatorias. Por citar un ejemplo ilustrativo, en relación con el núcleo de Santa María la Real de Nieva, que es pueblo joven, solo con sector servicios y carente de término, hemos documentado la práctica de unas singulares rogativas durante los tres días previos a la Ascensión en las que se recibían procesiones procedentes de localidades cercanas tales como Ortigosa de Pestaño, Ochando y Nieva. La primera realizaba su visita el lunes y las otras dos el miércoles. El martes en Santa María la Real de Nieva se realizaba una procesión de trazado circular alrededor del pueblo, carente de campos de cultivo propios. Esta singular práctica, además, se refleja en otros contenidos culturales tales como la formulación que documentamos en dicha localidad del chascarrillo del niño que no había ido a la escuela en toda la semana, en la que se recoge la estructura de la práctica día por día, incluyendo los nombres de las tres localidades visitantes.

Pero además de a todos estos condicionantes de tipo general, la diversidad de contenidos culturales se debe a agentes propiamente humanos. Así, en múltiples ocasiones hemos encontrado cómo determinados personajes desempeñan un papel relevante en relación con la proliferación de contenidos específicos. Es el caso de don Andrés de Cabildo Barahona, párroco de Campo de San Pedro fallecido en 1697, en torno a cuya figura encontramos diversas narrativas vinculadas con la popularización del culto a la Virgen de Hornuez, así como una práctica propiciatoria para evitar el granizo consistente en encender una lámpara de aceite sobre la tumba del párroco. En el ámbito de los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias encontramos también relatos concernientes a personajes vinculados con la proliferación de contenidos culturales. Por ejemplo, nuestra principal informante de la localidad de Villoslada relacionó el estribillo de *C.S.C.S.M. (2) Villoslada* con un antiguo párroco local llamado don Pablo Casado. Así mismo, nos indicó que varias de las estrofas documentadas en dicha referencia habían sido escritas años atrás por una maestra que hubo en el pueblo llamada Eutiquia «que era muy devota».

En definitiva, a lo largo de nuestro estudio en la provincia de Segovia hemos podido apreciar cómo la confluencia de diversos factores deriva en la proliferación de una gran diversidad de contenidos culturales específicos relativos al ámbito de las prácticas propiciatorias, más allá de los rasgos generales derivados de la uniformización y la oficialización católica de las mismas.

Pero, por otra parte, gracias a la naturaleza extensiva y comparativa de nuestro estudio, hemos podido apreciar cómo diversos contenidos culturales específicos se encuentran difundidos

a lo largo de determinadas áreas territoriales como fruto de lo que hemos venido a denominar *procesos de difusión* de contenidos culturales. Mediante este concepto hacemos referencia a aquellos mecanismos a través de los cuales determinadas características de los fenómenos estudiados se reproducen en diferentes contextos locales. Nótese que el empleo de la palabra «difusión» no ha de ser entendido aquí en términos direccionales, en relación con un origen de los contenidos culturales difundidos. Nuestro uso del término «difusión» ha de interpretarse en relación con la cualidad de «difuso» y con el propio hecho de que un determinado rasgo se encuentre presente en diferentes contextos locales específicos, sin presuponer en términos evolucionistas un origen concreto del mismo ni una direccionalidad implícita. Por tanto, con «procesos de difusión» se alude a los mecanismos culturales que explican la presencia paralela de determinados contenidos en diferentes contextos locales, sin aludir necesariamente a «orígenes» ni «direcciones de propagación».

Una de las características esenciales observadas en relación con estos procesos de difusión, y que no debe ser pasada por alto en ningún momento, es que operan en planos independientes y paralelos entre sí. Así, el hecho de que un determinado contenido se presente paralelamente en dos contextos locales diferentes no implica que también lo hagan aquellos contenidos que se encuentran vinculados al mismo en los diferentes contextos. Por ilustrarlo mediante un ejemplo, a lo largo de nuestro estudio hemos encontrado una serie de prácticas propiciatorias para espantar las tormentas y las granizadas consistentes en el empleo de objetos considerados «protectores», que han adquirido dicha atribución mediante determinados ritos de bendición, y que son guardados en las casas para ser utilizados en ocasiones de necesidad. Este esquema se reproduce en múltiples localidades de la provincia. Sin embargo, el objeto protector empleado en cada uno de los casos no es siempre el mismo. Así, en determinadas localidades, el objeto son las velas que los vecinos ponían junto al Monumento durante la Semana Santa, ritual mediante el cual adquiriría su función protectora, y que después llevaban a su casa. En otras localidades se trata de un conjunto de piedrecitas que se recogían en un día específico –diferente según localidades– dentro del calendario litúrgico, de modo que el propio proceso de recolecta y su vinculación a una fecha señalada suponía el motivo de la atribución de la función protectora. Así mismo, en un conjunto de localidades cercanas de la C.V.T. de Sepúlveda el objeto protector referido es el denominado «nochebuenero», que es el leño más grande que se ha utilizado para preparar la cena de Nochebuena, que es apagado arrojándole agua previamente bendecida en la iglesia, ritual mediante el cual adquiere su función protectora. Como puede apreciarse, el esquema de la práctica es similar en los tres casos, pero no por ello el objeto ritual es el mismo.

Este principio de la difusión independiente de los contenidos culturales, que puede resultar obvio en el ámbito de las prácticas propiciatorias, opera del mismo modo en el ámbito de los cantos, lo cual constituye una de las más relevantes conclusiones generales derivadas de nuestro estudio comparativo de las referencias documentadas. A lo largo de los capítulos destinados a la exposición de los resultados de dicho análisis comparativo, ha podido comprobarse constantemente cómo dos referencias que comparten un determinado rasgo no tienen en consecuencia que compartir otras características. Por ejemplo, hay conjuntos de referencias que comparten una misma fórmula de contenido textual, pero no por ello dichas coplas

son cantadas empleando el mismo tipo de patrones rítmicos y ni siquiera patrones con el mismo tipo de estructura rítmica. Así mismo, hay referencias cuyas melodías presentan un mismo tipo de estructura motivica y, sin embargo, transcurren en modos melódicos diferentes. Debido a este principio de difusión independiente, las relaciones existentes entre las diferentes referencias documentadas se articulan en una red compleja de rasgos compartidos y rasgos distintivos.

Una vez comprendido lo anterior, dentro del marco de dicha red compleja, existen determinadas referencias que presentan una mayor cantidad de rasgos en común entre sí en relación con los rasgos compartidos con otras referencias. En ciertas ocasiones, incluso, determinados grupos de referencias documentadas en diferentes contextos locales llegan a parecerse mucho entre sí. Así, podemos considerar un *continuum* de posibilidades desde aquellas referencias que apenas presentan rasgos en común hasta aquellas otras que presentan una muy elevada cantidad de similitudes, a lo largo del cual se distribuyen las relaciones existentes entre cada par de referencias documentadas. Pero sea cual sea la posición que dichos pares de referencias ocupen en el referido *continuum*, en todos los casos nos encontramos ante un mismo fenómeno, que no es otro que el de la difusión de los contenidos culturales.

Dicho lo anterior, examinando los rasgos compartidos entre determinados conjuntos de referencias a la luz de la información documentada en relación con sus contextos socioculturales, podemos identificar algunos de los motores que subyacen a los procesos de difusión de contenidos culturales observados. Esta observación, además, es válida para todos los tipos de contenidos culturales considerados, tanto en el ámbito específico de los cantos como en el ámbito general de las prácticas propiciatorias.

Así, hemos podido identificar motores de difusión de diferente naturaleza y que operan a diferentes escalas.

Por ejemplo, la práctica generalizada de las rogativas de San Marcos y el triduo de la Ascensión responde a un proceso de difusión de contenidos culturales de gran escala derivado del proceso histórico de expansión del catolicismo en Europa. Así mismo, en el ámbito de los cantos, el hecho de que diferentes referencias de tipo himno, documentadas en localidades como Riofrío de Rianza, Lastras de Cuéllar, Navalmanzano y Caballar, presenten estructuras textuales con estribillos responsoriales imbricados, derivadas de la estructura de *oratio cum responso* habitual de la liturgia católica, responde a un proceso de difusión de contenidos culturales derivado de este mismo proceso histórico.

También a pequeña escala hemos identificado motores de difusión de contenidos culturales como, por ejemplo, la migración de una mujer –suegra de nuestra informante de S.C.C. *Riahuelas*– desde Riahuelas hasta Corral de Ayllón, que explica el hecho de que en Corral de Ayllón encontremos referencias relativas a un canto dirigido a la imagen del Santo Cristo el Corporario, relativo a la ermita del Santo Cristo el Corporario emplazada junto a Castiltierra y próxima a Riahuelas. Nuestra informante nos contó que su suegra cantaba a menudo dicha canción, y añadió: «y aquí la aprendimos todos».

Pero entre los diferentes tipos de motores de difusión de contenidos culturales que hemos identificado en nuestro estudio en la provincia de Segovia, cabe destacar la especial relevancia de

determinados *núcleos culturales* que ejercen influencia sobre un ámbito territorial determinado y contribuyen a la unificación de los contenidos culturales relativos a las prácticas propiciatorias y los cantos de dicho entorno.

Por lo general, muchos de estos núcleos culturales se articulan en torno a determinadas ermitas con culto compartido por diferentes localidades del entorno y en las cuales incluso, en muchas ocasiones, se celebran romerías conjuntas. Así, en torno al culto vinculado a las ermitas identificamos frecuentemente procesos de difusión de contenidos culturales. Por ejemplo, la práctica del «nochebuenero» anteriormente referida ha sido documentada en las localidades próximas de Duruelo y Sotillo, en la C.V.T. de Sepúlveda. También, un informante nacido en La Fresneda, actual despoblado, nos refirió que en su localidad natal también se llevaba a cabo dicha práctica. Los tres núcleos se encuentran ubicados alrededor de la ermita de la Virgen del Río, a la cual se ha rendido culto desde todos ellos. Así, la ermita constituye un núcleo cultural que contribuye a comprender la presencia de contenidos culturales difundidos en este grupo de poblaciones tales como la práctica del «nochebuenero». Del mismo modo, las grandes similitudes existentes entre las melodías de dos referencias como *V.S.P. Torrecilla* y *C.B.M. Fuente el Olmo*, documentadas en la C.V.T. de Fuentidueña, resulta atribuible a la existencia de un núcleo cultural próximo, a saber, la ermita de la Virgen del Pinar, en la que tradicionalmente se han realizado romerías a las que asistían, entre otros pueblos de la zona, Torrecilla del Pinar y Fuente el Olmo de Fuentidueña.

Entre los diferentes núcleos culturales identificables a lo largo de las diferentes áreas de la provincia, encontramos algunos de ellos cuyo ámbito de influencia es mayor que el de otros. En el caso de las ermitas, existen determinados núcleos culturales de especial relevancia dentro de la provincia de Segovia. Es el caso de la ermita de la Virgen del Henar, al noroeste de la C.V.T. de Cuéllar, cuyas romerías han reunido tradicionalmente a vecinos de una gran cantidad de pueblos próximos de las provincias de Segovia y Valladolid. La amplitud del ámbito de influencia de este núcleo cultural se refleja en el análisis comparativo de las referencias *S.C.P. Chatún*, *D.A.S. Gomezserracín* y *V.H. Gomezserracín*, documentadas en la C.V.T. de Cuéllar. Las melodías de *S.C.P. Chatún* y *D.A.S. Gomezserracín* presentan un mismo esquema de reposos, mientras que el de la melodía de la estrofa de *V.H. Gomezserracín* es diferente. Esta observación resulta en principio coherente con la proximidad geográfica de Chatún con respecto a Gomezserracín y con el hecho de que ambas referencias presenten contenidos textuales de temática propiciatoria e incluso una fórmula textual compartida, mientras que *V.H. Gomezserracín* no presenta contenido textual de temática propiciatoria y remite a un canto vinculado a las romerías de la ermita de la Virgen del Henar, pese a haber sido documentado en la localidad de Gomezserracín. Sin embargo, el patrón rítmico de la melodía de *D.A.S. Gomezserracín* es muy similar al de la melodía de la estrofa de *V.H. Gomezserracín*, mientras que el patrón rítmico de la melodía de *S.C.P. Chatún* se encuentra más distanciado. Así mismo, las melodías de *D.A.S. Gomezserracín* y la estrofa de *V.H. Gomezserracín* comparten varios trazados submotívicos idénticos. En este claro ejemplo de difusión independiente de las diferentes características de los cantos encontramos el reflejo de la confluencia de diferentes procesos de difusión de contenidos culturales. Por una parte, la proximidad local y el núcleo cultural de la ermita del Santo Cristo, emplazada en un camino entre ambas localidades, explica la difusión de determinados contenidos como el esquema de reposos compartido entre ambas melodías. Por otra parte, la

influencia del núcleo cultural de la ermita de la Virgen del Henar explica la difusión de contenidos reflejada en las semejanzas existentes entre las melodías de *D.A.S. Gomezserracín* y la estrofa de *V.H. Gomezserracín*. Así mismo, este hecho pone de manifiesto cómo una localidad como Gomezserracín, relativamente distanciada de la ermita de la Virgen del Henar, se encuentra bajo el ámbito de influencia de dicho núcleo cultural. La misma observación cabe realizar en relación con Moraleja de Cuéllar, donde pudimos documentar otra referencia –en este caso carente de melodía–, *V.H.(2) Moraleja Cuéllar*, que presenta un texto muy similar al del estribillo de *V.H. Gomezserracín*, nuevamente vinculado a las romerías de la ermita de la Virgen del Henar.

A lo largo de nuestro estudio de las prácticas propiciatorias vinculadas al ciclo anual de las labores campesinas en la provincia de Segovia, hemos identificado dos núcleos culturales de especial interés en relación con nuestro objeto de estudio. Se trata de núcleos culturales con un notable ámbito de influencia pero que, además, se encuentran especialmente relacionados con el entramado cultural de las prácticas propiciatorias. Como consecuencia, en torno a ellos identificamos procesos de difusión de contenidos culturales relativos a dicho entramado cultural que resultan ser especialmente prolíficos.

El primero de dichos núcleos es el que constituye el eje cultural de Hornuez, articulado en torno a la ermita de la Virgen de Hornuez, en la C.V.T. de Maderuelo. Por una parte, las multitudinarias romerías anuales celebradas en esta ermita han supuesto un nexo cultural para una gran cantidad de poblaciones, conformando ya de por sí un motivo para la difusión de contenidos culturales en un amplio ámbito de influencia. Pero, además, la celebración de rogativas comunitarias a la ermita en ocasiones de sequía organizadas por la denominada «Concordia de Hornuez» supone un motivo especial para la difusión de contenidos culturales específicos relacionados con el entramado cultural de las prácticas propiciatorias en dicho ámbito de influencia.

Por una parte, el propio hecho de la celebración de rogativas comunitarias en casos de sequía supone de por sí un rasgo de uniformidad de las prácticas propiciatorias en el entorno de la C.V.T. de Maderuelo. Otra muestra evidente de uniformidad la constituye la celebración de rogativas particulares a la Virgen de Hornuez por parte de cada localidad perteneciente a la referida Concordia de Hornuez cada una en su correspondiente día del Voto. Pero, además, encontramos una uniformidad notable en las prácticas propiciatorias celebradas por cada una de estas localidades en su ámbito local, más allá de las diferentes celebraciones en torno a la ermita de Hornuez. Así, en cada una de las diferentes localidades encontramos también cultos particulares a imágenes locales que ejercen de contrapeso local al elemento globalizador de la Virgen de Hornuez. De manera generalizada, las rogativas a dichas imágenes constituyen un primer estadio propiciatorio para ocasiones de necesidad que, si se vuelven más pertinaces y de afectación comunitaria, suponen el paso a un segundo estadio propiciatorio mediante la propuesta a la Concordia de la celebración de una rogativa comunitaria a la Virgen de Hornuez. Así, las rogativas dirigidas a las imágenes locales se encuentran ensambladas en un esquema propiciatorio general que unifica las prácticas de las diferentes localidades de la C.V.T. de Maderuelo.

Paralelamente, la influencia del eje cultural de Hornuez se manifiesta en la extraordinaria uniformidad observada en las referencias relativas a cantos documentadas en la C.V.T. de

Maderuelo tanto a nivel textual como musical. En concreto, la fórmula de contenido textual «6-Agua te pedimos» se encuentra presente en siete de las nueve referencias documentadas en la C.V.T. de Maderuelo. Así mismo, a nivel rítmico se distinguen únicamente un patrón de rítmica binaria y subdivisión binaria $6-B_B-1$ para tres de las cuatro referencias de estructura estrófica simple, un patrón de rítmica binaria y subdivisión ternaria $6-B_T-2$ para el estribillo de las cuatro referencias de estructura compuesta y, finalmente, un patrón de rítmica binaria y subdivisión ternaria $8-B_T-2$ para las estrofas de las cuatro referencias de estructura compuesta, así como su variante $8-B_T-2'$ para la otra referencia de estructura estrófica simple. Las melodías de dos de las referencias de estructura estrófica simple, A.T.P. Maderuelo y A.T.P.(2) Valdevarnés, son prácticamente idénticas. Entre las estrofas de las cuatro referencias de estructura compuesta y la melodía de la referencia de estructura simple S.C.S. Valdevarnés las semejanzas son muy grandes, así como lo son también las semejanzas entre los estribillos de las cuatro referencias de estructura compuesta y, bajo otro esquema rítmico, la referencia de estructura estrófica simple A.T.P.(3) Fuentemizarra. Entre las diferentes referencias identificamos exclusivamente dos modos melódicos, el mayor de tipo jónico y el menor de tipo eólico, sin que en ninguna de las referencias presenten notas alteradas. Así mismo, todas las melodías son de estilo silábico, o bien estricto o bien con algún ornamento puntual. En general, esta extraordinaria uniformidad correlaciona con la presencia de un eje cultural tan fuerte como el que supone el núcleo del santuario de la Virgen de Hornuez.

Pero además, en el estudio comparativo de las referencias documentadas encontramos también un reflejo de la integración de lo local en lo global dentro del marco de las prácticas propiciatorias de la C.V.T. de Maderuelo. En las estrofas de tres de las cuatro referencias de estructura compuesta así como en S.C.S. Valdevarnés, referencias que comparten una melodía muy similar, y también en S.C.C.(3) Maderuelo, referencia exclusivamente textual –carente de melodía–, encontramos diferentes variaciones de la fórmula textual «8-Tú que tienes el poder» en las que cambia esencialmente el nombre de la imagen de culto local. La uniformidad de las melodías y de la fórmula textual contrasta con la alusión a diferentes imágenes locales como reflejo de la integración de lo local en lo global dentro del ámbito de influencia de un núcleo cultural como el de Hornuez, con gran potencial unificador en el ámbito del entramado cultural de las prácticas propiciatorias.

Pero el ámbito de influencia del núcleo cultural de Hornuez no se limita a la C.V.T. de Maderuelo sino que se expande más allá de los límites de dicha comunidad. Por una parte, las romerías de Hornuez han constituido una ocasión para la reunión en torno a la ermita no solo de las localidades pertenecientes a la Concordia de Hornuez sino también de otras localidades de las comunidades de villa y tierra próximas. Pero además, determinadas localidades ajenas a la C.V.T. de Maderuelo han pretendido integrarse en las prácticas propiciatorias articuladas en torno a la Concordia. Es el caso de Valdevacas, localidad perteneciente a la C.V.T. de Montejo, que solicitó «tener Voto» en la Concordia. La solicitud fue rechazada, pero Campo de San Pedro acogió al pueblo de Valdevacas que, desde entonces, acude a la ermita junto con Campo de San Pedro en su día del Voto.

Además, una particular línea de expansión del ámbito de influencia del núcleo cultural de Hornuez lo constituye la vinculación entre la romería de Hornuez y la de Castiltierra en la

C.V.T. de Fresno de Cantespino, que se celebraba en el último sábado de mayo, un día antes de la romería de Hornuez. Así, los pueblos de la C.V.T. de Maderuelo cercanos a Castiltierra se reunían con los pueblos del norte de la C.V.T. de Fresno de Cantespino en la romería de Castiltierra y, al día siguiente, junto con el resto de pueblos asistentes, en la romería de Hornuez. Lo más llamativo al respecto es que en torno al eje de Castiltierra encontramos un par de referencias, S.C.C. Riahuelas y A.T.P.(5) Castiltierra, que nuevamente presentan melodías muy similares a las del grupo de referencias de la C.V.T. de Maderuelo referido anteriormente. El modo melódico, los patrones rítmicos, el estilo melódico y otras características generales son idénticas a las de referencias como S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo, P.E.(2) Cilleruelo o S.C.C.(2) Campo. El trazado melódico es también muy similar, presentando pequeñas variaciones esencialmente en relación con el número de incisos de cada bloque melódico. Además, tanto en S.C.C. Riahuelas y A.T.P.(5) Castiltierra como también en A.T.P.(4) Riahuelas, referencia textual –carente de melodía– documentada en Riahuelas, encontramos la fórmula textual «8-Se quejan los labradores», que aparece también en referencias de la C.V.T. de Maderuelo como S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo o S.C.S. Valdevarnés. Así mismo, en S.C.C. Riahuelas encontramos la fórmula textual «8-Tú que tienes el poder» empleada de un modo similar a como aparecía en referencias de la C.V.T. de Maderuelo como S.C.C. Cedillo, S.C.C.(2) Campo, S.C.S. Valdevarnés o S.C.C.(3) Maderuelo. En definitiva, la influencia del doble eje Castiltierra-Hornuez se refleja en la gran similitud existente entre las citadas referencias.

Dada la relevancia de un núcleo cultural como el de Hornuez en el ámbito de las prácticas propiciatorias, no resulta extraño que encontremos reflejos periféricos de los procesos de difusión de contenidos culturales asociados a dicho núcleo dispersos por localidades más alejadas. Es el caso de S.V.R. Sotillo, referencia documentada en la localidad de Sotillo, en la C.V.T. de Sepúlveda, y que presenta los mismos trazados melódicos y fórmulas textuales comunes a las referencias anteriores, asemejándose melódicamente de manera especial a las referencias S.C.C. Cedillo, P.E. Cilleruelo y S.C.C.(2) Campo de la C.V.T. de Maderuelo. Así mismo, en la C.C.T. de Segovia encontramos la referencia A.T.P.(6) Valseca, que presenta similitudes importantes con este grupo de referencias a la vez que ciertas diferencias en relación con su estructura motívica y su esquema de reposos melódicos. S.V.R. Sotillo fue documentada a partir del recuerdo de dos informantes locales, que recordaban cantar la canción en el contexto de las prácticas propiciatorias vinculadas a la «Virgen del Río». Sin embargo, A.T.P.(6) Valseca fue documentada a partir del relato de una informante que recordaba haber aprendido la canción de oírse la cantar a su madre en el ámbito doméstico, sin haberla oído nunca en el contexto las prácticas propiciatorias locales.

En un grado todavía más periférico de difusión de contenidos culturales encontramos referencias que presentan contenidos comunes puntuales con las referencias anteriormente mencionadas, atribuibles a vínculos con el núcleo cultural de Hornuez. Es el caso de la aparición en los textos de S.V.V. Montejo y A.P.S. Honrubia, referencias relativas a la C.V.T. de Montejo, de la fórmula «8-Se quejan los labradores», que aparece además únicamente en las referencias S.C.C. Cedillo, S.C.S. Valdevarnés, S.C.C. Riahuelas, A.T.P.(4) Riahuelas, A.T.P.(5) Castiltierra y S.V.R. Sotillo, todas ellas relacionadas con el proceso de difusión de contenidos culturales vinculado al eje cultural de Hornuez. Así, pese a las diferencias melódicas que distancian a S.V.V. Montejo

y A.P.S. *Honrubia* del resto de referencias aludidas⁸⁰, la fórmula textual compartida supone un reflejo de la participación de estas localidades en la actividad cultural desarrollada en torno al núcleo cultural de Hornuez.

El segundo núcleo cultural destacable por su amplio ámbito de influencia y su vinculación directa con el entramado cultural de las prácticas propiciatorias es el eje cultural de Caballar. En este caso, de hecho, el epicentro del núcleo cultural lo constituye la celebración de las denominadas «Mojadas de Caballar», que aparte de suponer una ocasión para la reunión multitudinaria de diversas localidades, constituye en sí misma una práctica propiciatoria. La peculiaridad de dicha práctica, articulada en torno a un rito de inmersión, no es exclusiva de las Mojadas de Caballar en el contexto de la provincia de Segovia, sino que ha sido documentada también en Lastras de Cuéllar en torno a la imagen de la Pedigüña y el ritual de sumergirla en una fuente natural como rito propiciatorio para procurar la lluvia. Sin embargo, lo que otorga a Caballar la condición de núcleo cultural destacado en el ámbito de las prácticas propiciatorias en la provincia de Segovia no es la naturaleza de la práctica sino la dimensión de la misma, en tanto en cuanto implica la participación de una gran cantidad de pueblos correspondientes a las vicarías de Turégano, Pedraza y Fuentepelayo.

Nuevamente, la propia práctica de las Mojadas supone un rasgo de uniformidad de las prácticas propiciatorias en el entorno de las localidades implicadas. Dado el carácter de excepcionalidad que acompaña a la celebración de las Mojadas, de manera similar a como ocurría con las rogativas de Hornuez, las prácticas propiciatorias locales de los pueblos participantes en las Mojadas se ven integradas en un esquema propiciatorio gradual de acuerdo con estadios de severidad de las sequías, así como de amplitud de su ámbito geográfico de afectación. De este modo, en muchas de las localidades del entorno de Caballar encontramos que los relatos a las prácticas propiciatorias locales se encontraban frecuentemente vinculados con la práctica de las Mojadas.

Pero además, en relación con el núcleo cultural de Caballar, identificamos difusión de contenidos culturales vinculados a la propia práctica de las Mojadas, tales como anécdotas, relatos y expresiones que se repiten en unas y otras localidades de manera similar. Es el caso de los relatos acerca del cambio de color de las reliquias al sumergirlas en la Fuente Santa, el relato acerca de la ocasión en que no paraba de llover porque había quedado un huesecillo caído en la Fuente Santa, o el relato acerca del joven de Otones de Benjumea que iba renegando de cansancio en la procesión y mostrando falta de fe en la eficacia de la práctica, y acerca de la posterior lluvia en toda la comarca salvo en Otones, donde –de acuerdo con el relato– «les apedreó». La difusión de este tipo de relatos en localidades distantes refleja la relevancia de un núcleo cultural como el de Caballar en el ámbito de las prácticas propiciatorias.

En cuanto a los cantos, ha de tenerse en cuenta que Caballar se encuentra paradójicamente emplazado en un punto muy próximo a la región montañosa del sistema central, zona con un menor desarrollo de contenidos culturales vinculados al universo de las prácticas propiciatorias. Debido a dicha proximidad, en el entorno de Caballar hemos documentado un escaso número de referencias relativas a cantos de temática propiciatoria. Por

ello, la influencia del eje cultural de Caballar no encuentra un reflejo identificable en el ámbito de los cantos como ocurría en el caso del eje cultural de Hornuez.

Sin embargo, la relevancia del núcleo cultural se refleja en la amplia difusión de las referencias a Caballar en los relatos de nuestros informantes, así como de las referencias a relatos como los anteriormente referidos, en un ámbito territorial extenso que comprende localidades del sureste de la C.V.T. de Sepúlveda, del conjunto de la C.V.T. de Pedraza y del noreste de la C.C.T. de Segovia. Incluso en localidades de la C.V.T. de Pedraza como Matabuena, donde las abundantes precipitaciones han supuesto un desarrollo muy limitado de las prácticas propiciatorias vinculadas a la petición de lluvias, al preguntar por dichas prácticas una informante nos respondió que «eso era más en Caballar».

Una vez comprendido el papel de este tipo de núcleos culturales en relación con los procesos de difusión de contenidos culturales, hemos de advertir que dichos procesos de difusión se encuentran vinculados de manera implícita a *procesos de diversificación* de los contenidos culturales.

Por ejemplo, en San Pedro de Gállos, al sureste de la C.V.T. de Sepúlveda, uno de nuestros informantes nos dijo en relación con las Mojadas de Caballar que «sacaban las calaveras, las metían en el agua tres veces y las venas se notaban en los huesos». La expresión de que «las venas se notaban en los huesos» refiere al cambio de apariencia de las calaveras al ser sumergidas en la Fuente Santa, al igual que ocurre con relatos como el de uno de nuestros informantes de Veganzones, que expresó que «se ponen rojos los santos cuando se meten en el agua». Los dos relatos específicos son diferentes, pero presentan en común el concepto de transformación de la apariencia del objeto ritual. Pero además, encontramos un punto de unión entre los dos relatos concretos en las palabras de una informante de Caballar, que ofreció un relato más completo diciendo: «Es espeluznante. La urna tiene cuatro orificios arriba y cuatro abajo. Se sumerge tres veces y entra agua. Al efecto de lo que sea, se ven las venas y la calavera se pone rojiza». Este ejemplo ilustra cómo un proceso de difusión de contenidos culturales, como el relativo a la difusión del relato referente al cambio de apariencia de las reliquias al sumergirlas en la Fuente Santa, se encuentra vinculado de manera implícita a un proceso de diversificación de los contenidos culturales, como evidencia la diversidad de contenidos específicos presentes en los relatos de los distintos informantes.

Este mismo tipo de procesos de diversificación vinculados a los procesos de difusión de contenidos se manifiesta en el ámbito de los cantos. Por ejemplo, volviendo al conjunto de referencias documentadas en torno al doble eje Castiltierra-Hornuez, encontramos que las melodías de los estribillos de las referencias S.C.C. *Riahuelas* y A.T.P.(5) *Castiltierra*, relativas a la C.V.T. de Fresno de Cantespino, presentan cuatro incisos melódicos, mientras que las melodías de los estribillos de las referencias S.C.C. *Cedillo*, P.E. *Cilleruelo*, P.E.(2) *Cilleruelo* y S.C.C.(2) *Campo*, relativas a la C.V.T. de Maderuelo, presentan seis incisos. Esta pequeña diferencia estructural supone un ejemplo ilustrativo de los procesos de diversificación vinculados a los procesos de difusión de contenidos culturales.

Por lo general, estos procesos de diversificación se manifiestan de manera más pronunciada entre ámbitos locales más dife-

⁸⁰ A excepción de S.C.C.(3) *Maderuelo* y A.T.P.(4) *Riahuelas*, referencias exclusivamente textuales.

renciados o distantes geográficamente. Por ejemplo, en una de las referencias periféricas notablemente relacionada con el núcleo cultural de Hornuez, *A.T.P.(6) Valseca*, se aprecia una mayor diversificación de rasgos en relación con el conjunto de referencias documentadas en el ámbito más próximo al núcleo de Hornuez. En la melodía del estribillo de *A.T.P.(6) Valseca* se aprecia la presencia de un esquema de pregunta y respuesta entre grupos de dos incisos, de modo que el segundo inciso acaba en el quinto grado y el cuarto y último inciso reposa en la tónica. Esta estructura presente en *A.T.P.(6) Valseca* no aparece en ninguna de las demás referencias vinculadas al núcleo cultural de Hornuez. Sin embargo, se trata de una estructura frecuente en el contexto de la C.C.T. de Segovia. Así, junto con el proceso de difusión de contenidos culturales que reflejan las similitudes entre *A.T.P.(6) Valseca* y el resto de referencias señaladas, encontramos en sus diferencias un proceso de convergencia entre elementos propios de este proceso de difusión y características procedentes de otras dinámicas de difusión paralelas, que en términos globales supone un proceso de diversificación de los contenidos culturales.

A la luz del anterior ejemplo, puede comprenderse la gran complejidad de este tipo de procesos de continua generación de diversidad de contenidos culturales, que no pueden ser rastreados con precisión ni reducidos a sencillos esquemas explicativos. Además, teniendo en cuenta que la observación de que los procesos de difusión de contenidos culturales operan en planos paralelos e independientes, ha de advertirse que la excepción son los casos en que se difunden conjuntos de características tan reconocibles como los que presentan en común las diferentes referencias relativas a cantos que han sido asociadas al eje cultural del Hornuez. En la mayoría de las ocasiones, el análisis comparativo de los diferentes fenómenos objeto de estudio pone de manifiesto una compleja red de procesos de difusión paralelos e independientes, difíciles de relacionar con otros fenómenos culturales específicos que pudieran haber ejercido de motor de cada uno de dichos procesos.

Por otra parte, en ningún momento debe perderse de vista que las referencias documentadas son exactamente eso, referencias, de modo que al compararlas no se está operando con «esencias» culturales. Así, dos determinadas referencias que presentan características en común pueden ofrecer información acerca de determinados procesos de difusión de contenidos culturales, pero no deben ser analizadas como piezas de un puzle de relaciones entre objetos con características definidas. Así, los propios fenómenos culturales objeto de estudio han de ser concebidos como procesos culturales, en tanto en cuanto se encuentran siempre en continua transformación. Por ello, carece de sentido tratar de esquematizar de manera sistemática las redes complejas de semejanzas y diferencias entre diferentes referencias documentales.

Un ejemplo ilustrativo de este hecho lo encontramos en el caso del proceso de difusión y diversificación documentado a través de las referencias *S.C.C. Cedillo*, *P.E. Cilleruelo* y *P.E.(2) Cilleruelo*. Las dos primeras referencias fueron documentadas a partir de una misma informante nacida en Cilleruelo de San Mamés y que había vivido posteriormente en Cedillo de la Torre. Por otra parte, la tercera referencia fue documentada en una entrevista a otra informante, que resultó ser hermana de la anterior, y que había permanecido en Cilleruelo de San Mamés. Más allá de la general similitud de rasgos entre estas

referencias en relación con el proceso de difusión de contenidos culturales vinculado al núcleo cultural del Hornuez, encontramos especiales similitudes y diferencias que resultan informativas en relación con la naturaleza de los procesos de difusión y diversificación. En concreto, *P.E. Cilleruelo* y *P.E.(2) Cilleruelo* presentan contenidos textuales compartidos derivados de que las dos referencias fueron presentadas por nuestras informantes como un canto de petición de lluvias que en tiempos se cantaba a la imagen del Padre Eterno en Cilleruelo de San Mamés. Estos contenidos textuales específicos contrastan con las coplas de la referencia *S.C.C. Cedillo*, dirigidas a la imagen del Santo Cristo del Crucero de Cedillo de la Torre. Sin embargo, las melodías de *S.C.C. Cedillo* y *P.E. Cilleruelo* son idénticas, mientras que el trazado melódico de *P.E.(2) Cilleruelo* presenta ciertas diferencias. Nuestra informante de Cedillo de la Torre, antes de cantar ambos cantos nos dijo de ellos que «son iguales, parecidos, pero a lo mejor distintos cantares». Comenzó cantando *S.C.C. Cedillo* y, posteriormente, al ir cantando *P.E. Cilleruelo*, matizó que «a lo mejor es muy parecida». Este ejemplo resulta ilustrativo para comprender la naturaleza cambiante de los cantos, y la consiguiente pertinencia metodológica de una concepción dinámica de los mismos, frente a la concepción objetivista y esencialista habitual de la literatura de los cancioneros y el folklore musical.

La relevancia de este enfoque resulta más evidente bajo una perspectiva diacrónica que permita observar con claridad cómo los fenómenos estudiados son realidades cambiantes y no estáticas. Por ejemplo, comparando la referencia *D.A.S. Chañe*, documentada en el año 1981 por Joaquín Díaz, con la referencia *D.A.S.(2) Chañe*, documentada en el año 2016 por nosotros, podemos percibir que, aunque ambas refieren a un mismo canto de temática propiciatoria dirigido a la Virgen de los Remedios de la localidad de Chañe, en la C.V.T. de Cuéllar, existen ciertas diferencias significativas entre ambas referencias. En concreto, la estructura melódica del estribillo de *D.A.S. Chañe* presenta seis incisos melódicos, con repetición de los dos últimos versos textuales de la copla, mientras que la estructura melódica del estribillo de *D.A.S.(2) Chañe* presenta exclusivamente cuatro incisos. Esta diferencia entre las dos referencias documentales pone de manifiesto que los fenómenos objeto de estudio son realidades cambiantes y en continua transformación y, por tanto, que no debemos tratar con las referencias documentales como si operásemos con «esencias» culturales.

En términos generales, la perspectiva diacrónica resulta esencial para comprender adecuadamente los fenómenos culturales, dada la inserción de los mismos en el eje del tiempo histórico. Así, tomar en consideración la dimensión temporal de los fenómenos culturales nos permite comprender su naturaleza cambiante y nos permite acceder a la comprensión de los procesos culturales más íntimamente ligados al devenir del tiempo histórico.

En el caso de nuestro estudio, nuestro trabajo de campo ha sido realizado unos cincuenta años después del momento de inicio de un generalizado declive de las prácticas objeto de estudio, de manera que gran parte de la información documentada refiere al histórico proceso de declive de las prácticas propiciatorias vinculadas al ciclo anual de las labores campesinas en la provincia de Segovia. En términos generales, dicho proceso de declive se debe a la acusada despoblación de los núcleos rurales de la provincia de Segovia, vinculada a una profunda transformación de las prácticas agrícolas.

En cuanto al descenso de la población, en algunos casos llega a ser tan acusado que actualmente los censos solo computan el veinte por ciento de la población que había a inicios del siglo XX, como ocurre en la zona de Montejo. Además, en términos generales, muchos núcleos presentan una población notablemente envejecida. Así mismo, a lo largo de las últimas décadas se ha incrementado el número de pueblos abandonados o despoblados. Este descenso de la población posee consecuencias directas en el declive de las prácticas propiciatorias, dada la naturaleza colectiva que habitualmente las ha caracterizado. Evidentemente, estas consecuencias se manifiestan de un modo más radical en relación con los pueblos abandonados, como ocurre con el núcleo prácticamente despoblado de Castiltierra, que junto con la despoblación generalizada en la zona, ha derivado en el final de la práctica de las romerías de Castiltierra, que en otro tiempo supuso una rama de expansión del eje cultural de Hornuez, como evidencia el proceso de difusión de contenidos culturales referido anteriormente.

Debido a la misma dinámica de la despoblación, numerosos municipios han perdido su estatus y han pasado a constituir pedanías de otros núcleos más grandes. Como consecuencia, han pasado a contar con servicios municipales compartidos con otros núcleos de población. En relación con ello, se ha producido un notable descenso del número de curas, que progresivamente han tenido que hacerse cargo de una mayor cantidad de núcleos de población. Como consecuencia, en muchos de los pueblos visitados encontramos que actualmente se ofrece misa solo cada quince días, mientras que los días en que no hay misa, esta se sustituye por la lectura de la Palabra llevada a cabo por parte del sacristán. Además, un descenso del número de curas locales supone que en muchos casos los nuevos sacerdotes sean extranjeros, de modo que no conocen las tradiciones locales. Estos cambios también han contribuido al declive de las prácticas propiciatorias, como expresaron frecuentemente los relatos de nuestros informantes. El descenso del número de curas implica que determinadas prácticas no puedan ser llevadas a cabo del mismo modo. Por ejemplo, don Ildefonso Asenjo Barbolla, párroco de Veganzones, nos contó que en el día de la Cruz de Mayo actualmente realiza en Muñoveros una bendición de cruces y, así mismo, en Torreiglesias, una bendición de campos a la puerta de la ermita del Santo Cristo, teniendo que conciliar horarios entre ambas celebraciones. Por otra parte, respecto al incremento de curas extranjeros, en numerosas localidades nuestros informantes nos indicaron que los vecinos mayores habían tenido que explicarle al nuevo sacerdote cómo llevar a cabo determinadas prácticas.

Por otra parte, la transformación de las prácticas agrícolas y ganaderas tiene también sus consecuencias directas en el declive de las prácticas, debido al cambio en las técnicas de trabajo, la maquinaria y las infraestructuras. En general, la introducción de la maquinaria agrícola motorizada ha supuesto un cambio en los procedimientos de trabajo, dado que, tal y como expresaron frecuentemente nuestros informantes, las tierras que antes labraban entre todo el pueblo, ahora las cultiva un único agricultor con ayuda de la maquinaria. El descenso del número de personas que se ocupan de las labores del campo evidentemente tiene sus consecuencias en el declive de prácticas propiciatorias como las rogativas, que en la mayoría de las localidades eran organizadas y supervisadas por las denominadas «cofradías de labradores». Por otra parte, un ejemplo claro de las consecuencias del cambio en las infraestructuras lo constituye el embalse de Linares, inaugurado en el año 1951

junto a Maderuelo, que supuso una menor dependencia de las lluvias en la región y, por tanto, una menor necesidad de recurrir a las prácticas propiciatorias de petición de lluvias. Acerca de la influencia de los cambios en las prácticas agrícolas en relación con el declive de las prácticas propiciatorias cabe destacar también un comentario que encontramos frecuentemente en el relato de nuestros informantes al respecto de los seguros agrícolas. Según su lectura, la introducción de dichos seguros ha supuesto para los agricultores una menor dependencia económica con respecto a las condiciones climatológicas y su relación con el adecuado rendimiento del trabajo agrícola. Por ejemplo, en Martín Miguel argumentaron el cese de las prácticas propiciatorias contra las tormentas diciendo que ya no se practican «porque ahora los seguros pagan» en caso de que haya algún problema. Además, junto con la transformación de las prácticas agrícolas y ganaderas, el desarrollo de nuevas actividades económicas en el ámbito rural, como es el caso del turismo en la zona de la sierra, ha contribuido al proceso de declive de las prácticas propiciatorias.

Vinculado a todo lo anterior identificamos además un cambio en los modos de pensamiento de la población. Por una parte, en una sociedad rural parcialmente más tecnológica y afectada aunque sea de manera limitada por los procesos generales de globalización, la confianza en los procedimientos propiciatorios ha ido descendido progresivamente. Además, dada la profunda integración de las prácticas propiciatorias estudiadas en el entramado del culto religioso católico, la gradual desacralización de la sociedad y la pérdida de influencia social por parte de la Iglesia católica a lo largo de las últimas décadas ha repercutido en un progresivo desinterés por prácticas tales como las rogativas por parte de determinados sectores de la sociedad, como expresaron en más de una ocasión nuestros informantes de edad avanzada mediante expresiones tales como que actualmente «a los jóvenes no les interesan las cosas de la Iglesia».

En definitiva, el declive de las prácticas propiciatorias se debe, dentro de nuestro ámbito de estudio, a una dinámica de cambio general que, a lo largo de las últimas décadas, ha incidido sobre las comunidades rurales. Sin embargo, la dinámica de cambio ha tenido diferentes ritmos según áreas territoriales, de modo que el declive de las prácticas no se ha producido de manera uniforme y paralela en los diferentes ámbitos locales. Así, nuestros informantes de unas y otras localidades indicaron fechas variadas en relación con el cese de prácticas tales como las rogativas, abarcando un amplio periodo temporal que comprende desde tempranas decadencias en torno a los años cincuenta del siglo XX hasta determinadas supervivencias que se han mantenido hasta el día de hoy. Dentro de dicho abanico, el periodo de declive más habitualmente citado por nuestros informantes comprende las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta. Dicho lo anterior, una parte importante de la documentación de campo acerca de las prácticas propiciatorias ha sido llevada a cabo, en nuestro estudio, a partir del recuerdo de aquellas personas que las vivieron antes de su declive, habitualmente por tanto de edad avanzada, y remontándonos en muchas ocasiones al periodo en que todavía se mantenía una práctica generalizada de las mismas, en torno a los años cuarenta del siglo XX.

El proceso de declive referido afecta a todo el entramado cultural de las prácticas propiciatorias. Así, junto con el progresivo cese de prácticas tales como las rogativas, se ha producido un gradual desuso de los cantos de temática propiciatoria. Debi-

do a ello y al importante papel de la oralidad como soporte de la práctica de los mismos, muchos de estos cantos han pasado gradualmente a ser recordados por un menor número de personas, habitualmente, una vez más, de edad avanzada. A lo largo de nuestro trabajo hemos encontrado con relativa frecuencia que en ciertas localidades algunos de nuestros informantes recordaban la existencia de un canto local de petición de lluvias que significativamente, después de profundas indagaciones, ninguno de los vecinos con los que hablamos fue capaz de recordar. En relación con este proceso de desuso de los cantos vinculados al entramado de las prácticas propiciatorias, adquieren una función muy importante los diversos documentos escritos que en determinados contextos locales han sido utilizados por los vecinos precisamente como soporte de conservación de los textos, incluyendo documentos parroquiales, documentos manuscritos por vecinos a nivel personal, e incluso esfuerzos colectivos de recopilación como el cuaderno confeccionado y mecanografiado por un grupo de vecinos de Aldeanueva del Condal que recoge, entre otras cosas, diversos textos de cantos locales. Precisamente, este tipo de soportes escritos nos han permitido documentar numerosas coplas de un tipo de cantos habituales del área suroeste de la provincia con textos escritos por los diferentes vecinos en relación con prácticas de culto a las imágenes locales, dentro de las cuales se integran de manera no exclusiva contenidos de temática propiciatoria.

Como se ha indicado, junto con el proceso generalizado de declive de las prácticas propiciatorias, hemos identificado determinadas supervivencias culturales específicas. Por ejemplo, en la localidad de Valseca, en la C.C.T. de Segovia, nos contaron que a día de hoy se siguen practicando las rogativas de San Marcos y el triduo de la Ascensión, lo cual resulta notablemente excepcional en el marco de la provincia. Nuestras informantes locales argumentaron dicha supervivencia aludiendo a una especial devoción cristiana en el contexto local. En todo caso, podemos reconocer en este ejemplo etnográfico un conjunto de factores alineados a favor de la conservación de las prácticas, como son una menor despoblación local con respecto a otras zonas de la provincia, debido a su proximidad con respecto a Segovia, la ubicación geográfica en un contexto orográfico propicio a los campos de cultivo extensivo de secano –especialmente dedicados al cultivo del garbanzo–, así como el hecho de que el pueblo cuente con cura propio, don Isidro Marazueta, segoviano y conocedor de las tradiciones locales. A lo largo de nuestro trabajo de campo hemos podido comprobar cómo el hecho de que los pueblos cuenten con curas locales contribuye por lo general de manera notable al mantenimiento local de las prácticas propiciatorias.

En relación con las supervivencias relativas al entramado cultural de las prácticas propiciatorias, cabe destacar el mantenimiento generalizado de la celebración del día de San Isidro en los pueblos de la provincia de Segovia, debido a la popularidad de su carácter festivo. Si bien dicha celebración se centra actualmente en compartir un refresco o una comida popular, en bastantes casos conserva también la práctica de la bendición de campos.

El ejemplo de la celebración de San Isidro nos muestra cómo la conservación de las prácticas propiciatorias en el contexto generalizado del declive de las mismas se encuentra vinculada a *procesos de transformación* cultural implícitos. En primer lugar, la conciliación de la celebración de San Isidro con los calendarios laborales urbanos supone un generalizado despla-

zamiento de dicha celebración al fin de semana más próximo al 15 de mayo, al igual que ocurre con otras celebraciones originalmente asociadas, en el marco de una sociedad rural articulada en torno al trabajo campesino, a fechas específicas del calendario occidental convencional –calendario gregoriano– o bien del calendario litúrgico. Además, pese a la conservación de la práctica de la bendición de campos en determinados contextos locales, el peso de dicha práctica en el esquema de la celebración resulta de menor relevancia para muchos de los asistentes, debido a los cambios socioculturales apuntados con anterioridad. La transformación de las prácticas afecta también a la propia estructura de las bendiciones de campos que, según nos contaron nuestros informantes en múltiples ocasiones, han cambiado los antiguos recorridos procesionales hasta las cruces situadas junto a los campos de cultivo por pequeños trazados procesionales en las inmediaciones de la iglesia. Incluso, en localidades como Grado del Pico, en la C.V.T. de Ayllón, nos contaron que a día de hoy sencillamente se sale a la puerta de la iglesia y allí mismo se realiza la bendición.

Los procesos de transformación vinculados al declive del entramado cultural de las prácticas propiciatorias se reflejan también en el ámbito de los cantos. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en San Miguel de Bernuy comparando las referencias *O.V.R. San Miguel*, *O.V.R.(2) San Miguel* y *H.V.R.(2) San Miguel*. *O.V.R. San Miguel* y *O.V.R.(2) San Miguel* son referencias que, de acuerdo con el relato de los informantes, refieren a un mismo canto local de temática propiciatoria dirigido a la imagen de la Virgen del Río. Sin embargo, entre ambas referencias encontramos notables diferencias melódicas. *O.V.R. San Miguel* corresponde a una grabación realizada en el año 1979 y presenta un trazado melódico estable. Sin embargo, *O.V.R.(2) San Miguel* corresponde a una grabación realizada en el año 2016 y presenta un trazado melódico inestable, con significativas diferencias entre las dos estrofas documentadas. Pero además, en la rítmica de *O.V.R.(2) San Miguel* –diferente a la de *O.V.R. San Miguel*– y en el trazado melódico de los dos primeros motivos de la referencia, podemos identificar rasgos compartidos con la melodía la referencia de tipo himno *H.V.R.(2) San Miguel*. Así, *O.V.R.(2) San Miguel* combina contenidos culturales procedentes de un canto de temática propiciatoria en gradual proceso de desuso, vinculado al declive de las prácticas propiciatorias, con contenidos culturales procedentes de un himno que continúa siendo conocido a nivel local a día de hoy por un sector más amplio de la población. Este ejemplo muestra cómo el declive de las prácticas propiciatorias conlleva frecuentemente procesos de transformación, recombinación y adaptación de los contenidos culturales de referencia.

El declive generalizado de las prácticas propiciatorias también afecta a las prácticas vinculadas a los principales núcleos culturales que destacamos anteriormente al hablar de los procesos de difusión de contenidos culturales.

Por ejemplo, en el caso del núcleo de Hornuez, a día de hoy ya no se celebran rogativas comunitarias para pedir agua en ocasiones de sequía. Sin embargo, siguen celebrándose tanto la romería de Hornuez como los días de Voto de cada una de las localidades pertenecientes a la Concordia de Hornuez. No obstante, encontramos nuevamente notables transformaciones en dichas prácticas. Por ejemplo, los días de Voto han sido desplazados a fines de semana de acuerdo con la tendencia general de conciliación de las prácticas con los calendarios laborales urbanos. Además, en dichos días ya no se acude a la ermita en

procesión, salvo en el caso de El Moral, que mantiene la práctica incluyendo el recitado de letanías, aunque con una participación social escasa. A lo largo de nuestro estudio encontramos también numerosas referencias a las transformaciones culturales acontecidas en torno a la celebración de la romería de Hornuez. Muchos de los relatos refieren a unos años de marcada desacralización de la romería en los que proliferó el número de puestos de feriantes, así como un marcado carácter lúdico. No obstante, incluso con respecto a este momento de transformación de la práctica los relatos de nuestros informantes refieren a un progresivo descenso del número de asistentes durante los últimos años, agradecido por los sectores más apegados al antiguo carácter de la romería, pese a que paradójicamente refleje, una vez más, el generalizado declive de estas prácticas.

Con respecto al caso de las Mojadas de Caballar, hemos encontrado también relatos significativos en relación con la incidencia de los cambios socioculturales y el declive de las prácticas, en relación con las –al menos hasta la fecha– últimas Mojadas, celebradas en el año 1992. De acuerdo con el relato de diversos informantes, la cobertura mediática que tuvo la Mojada por parte de Televisión Española redundó en una mayor asistencia de «curiosos» y un desplazamiento del foco de interés hacia el carácter ritual y pintoresco de las Mojadas, relegando a un segundo plano al uso propiciatorio original y a las narrativas locales y cristianas vinculadas al mismo. Nuevamente, este desplazamiento fue criticado por los informantes más apegados al tradicional carácter de la práctica.

En general, a lo largo de nuestro estudio hemos documentado numerosos relatos de informantes que lamentan el declive de las prácticas propiciatorias, empleando un discurso que alterna entre la nostalgia y el rechazo a los cambios socioculturales asociados a dicho declive. En este tipo de expresiones se refleja la sensación de desarraigo que habitualmente se vincula a este tipo de procesos culturales de declive y transformación. Pero, sin duda, la expresión más clara de esta sensación de desarraigo la encontramos en una serie de fenómenos que hemos documentado a lo largo de nuestro estudio y que responden al perfil de los denominados *revivals* culturales, movimientos sociales de recuperación de determinadas prácticas en desuso, que implican habitualmente una transformación de los contenidos culturales debido al cambio de contexto y la desvinculación de las prácticas con respecto a sus entramados culturales originales.

Un ejemplo paradigmático de *revival* cultural lo encontramos en Sacramenia, en la C.V.T. de Fuentidueña, donde en los últimos años la asociación local «Nuestra Olma» ha llevado a cabo la recuperación de una rogativa a la ermita de San Miguel que tradicionalmente se celebraba en el día 8 de mayo, como parte de un movimiento más amplio de conservación que ha incluido la restauración de la ermita y otros elementos del patrimonio local. En esta recuperación encontramos una serie de transformaciones, como el día de celebración, que ahora no es necesariamente el 8 de mayo sino –una vez más– en el fin de semana más próximo, la hora y momento de celebración, que si bien antes era por la mañana después de la misa, ahora se realiza por la tarde y sin misa previa, o la introducción de micrófono y amplificación para el recitado de las letanías. Además, tal y como nos contaron nuestros informantes, dado que los dos curas que ha habido a lo largo de estos años en Sacramenia han sido ambos colombianos, no conocían la práctica, de modo que se la han tenido que explicar los vecinos. Pero la transformación fundamental implícita en este movimiento de recuperación

es que la motivación de la práctica actualmente no se debe a los fines propiciatorios originales sino al interés por la salvaguarda del patrimonio cultural local. Este tipo de interés, que tiende a proliferar precisamente en contextos de declive de las prácticas debido a la sensación de desarraigo vinculada a dichos procesos, adquiere por tanto un protagonismo central en la recuperación de las prácticas, desplazando incluso al sentido original de las mismas.

Otro ejemplo lo encontramos en Paradinas, en la C.C.T. de Segovia, donde en el año 2017 se decidió llevar a cabo una rogativa especial debido a una importante sequía, retomando la práctica del triduo de las Reliquias, que llevaba años en desuso. Nuevamente en este caso, la recuperación implicó ciertas transformaciones, como el hecho de se hiciesen coincidir las fechas de celebración del triduo en torno al día de San Marcos, en una fusión de referencias culturales del imaginario de las prácticas propiciatorias. No obstante, encontramos en este *revival* una mayor proximidad con la práctica cultural de referencia, en aspectos tales como que la celebración fuese organizada por la denominada «Cofradía de las Santas Reliquias», que continúa existiendo a día de hoy en la localidad estando integrada exclusivamente por varones. Así mismo, con respecto a la motivación de la recuperación de la práctica, el interés por la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial se funde en este ejemplo con el hecho de que la motivación para celebrar el triduo de las Reliquias en 2017 fuese precisamente una situación de sequía, respondiendo al esquema tradicional de la práctica.

Finalmente, otro caso significativo de *revival* cultural lo encontramos en la recuperación de la romería celebrada antiguamente por los pueblos de Bernardos, Domingo García, Migueláñez, Miguel Ibáñez y Ortigosa de Pestaño en la ermita de San Isidro emplazada entre dichas localidades –actualmente en ruinas– y que dejó de practicarse a inicios del siglo XIX con motivo de la guerra de la Independencia española. En este caso, el motivo del cese de la práctica no se encuentra vinculado, por tanto, al reciente declive generalizado de las prácticas propiciatorias. Sin embargo, la motivación de la recuperación de la romería coincide con un movimiento general de interés por el patrimonio cultural vinculado al proceso de declive de dichas prácticas y a la dinámica emocional del desarraigo. La recuperación de la romería, llevada a cabo por iniciativa de las localidades de Migueláñez y Domingo García, implica nuevamente ciertas transformaciones con respecto a la práctica original, incorporando determinados elementos propios del esquema de celebración de fiestas populares en este tipo de contexto local, como la paella popular, el baile de jotas al son de dulzaina y tamboril, e incluso la instalación de un mercadillo de artesanía en la plaza de Migueláñez, donde concluye la celebración. Nuevamente, la transformación fundamental de la práctica se encuentra en el cambio de motivación de la misma, que actualmente no se centra en las lógicas propiciatorias sino en el interés por la recuperación del patrimonio cultural.

Así, la reflexión acerca del proceso de declive de las prácticas propiciatorias y las diferentes manifestaciones del mismo, como es el caso de los *revivals* culturales, conduce a la consideración de una temática de central relevancia en el estudio de las prácticas propiciatorias sobre la que conviene detenerse, a saber, la de la finalidad cultural y el sentido de dichas prácticas.

En relación con ello, hemos de tener en cuenta que toda evaluación acerca de la finalidad de las prácticas se encuentra ne-

cesariamente vinculada a un determinado punto de vista. Así, cuando expresamos que una determinada práctica se realiza con la finalidad de procurar la lluvia, estamos adoptando un punto de vista *emic* correspondiente a los códigos internos de la cultura. Sin embargo, la adopción de un punto de vista *etic* en el análisis del sentido de las prácticas nos permite comprender un amplio conjunto de funciones culturales articulado en torno a las mismas.

Acudimos en este punto a la distinción entre los conceptos de «uso» y «función» propuesta por Alan P. Merriam en *The Anthropology of Music* (Merriam, 1964), donde presenta el concepto de «uso» como una evaluación *emic* acerca del significado del fenómeno objeto de estudio y el concepto de «función» como una evaluación *etic* de los cometidos más amplios que desempeña en el marco sociocultural de referencia desde una visión analítica antropológica.

Al observar los usos de la música, el investigador intenta aumentar su conocimiento factual de una forma directa; al observar las funciones, intenta aumentar dicho conocimiento indirectamente a través de una comprensión más profunda del significado del fenómeno que estudia. Así, en una sociedad dada la música puede ser utilizada de cierta manera, y esto puede expresarse directamente como parte de la evaluación folk. La función, sin embargo, puede ser algo bastante diferente, en la medida en que resulta de una evaluación analítica derivada de las evaluaciones folk.

[...] la palabra "uso" se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; "función" hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve (Merriam, 1964, 209-210).

La distinción de Merriam se presenta en el contexto del estudio antropológico de la música. Sin embargo, sus definiciones de «uso» y «función» resultan apropiadas, en términos generales, para referir distintivamente a las evaluaciones *emic* y *etic* del significado de contenidos culturales no necesariamente concernientes al ámbito de la música.

Comenzando por el punto de vista *emic*, la finalidad de las prácticas propiciatorias estudiadas se encuentra implícita, por tanto, en sus contextos originales de uso. Así, desde el punto de vista *emic*, la finalidad de una rogativa celebrada con ocasión de sequía no es otra que la de procurar la lluvia, así como la finalidad del toque de campanas ante la aproximación de un nublado no es otro que el de evitar la tormenta y el granizo. Pero lo relevante es comprender que esta evaluación *emic* derivada de los contextos de uso refiere únicamente al modo de concebir la finalidad de las prácticas, con independencia de otras consideraciones como, por ejemplo, el grado de confianza en la eficacia de las mismas. Así, adoptar el punto de vista *insider* no implica adoptar el punto de vista de quien confía en la eficacia de las prácticas. Lo relevante es la lectura finalista contenida en expresiones como «para pedir la lluvia» o «para espantar los nublados». De este modo, cuando un informante expresa su desconfianza en una determinada práctica que se emplea «para pedir la lluvia», su evaluación finalista de la práctica continúa siendo *insider* y vinculada a los contextos de uso.

La evaluación *emic* basada en los contextos de uso de las prácticas se manifiesta constantemente en el modo de aludir a las prácticas por parte de los informantes. Así mismo, esta concepción se refleja en documentos escritos tales como el documento parroquial mediante el cual documentamos el texto de C.V.S.P.A. Lastras, de Lastras de Cuéllar, que llevaba por título «Cantares a la Virgen de Salcedón para *pedirla* agua».

Así pues, la evaluación *emic* del sentido de las prácticas propiciatorias expresa una concepción de las mismas como herramientas culturales en tanto que *medios para* la consecución de fines determinados. Este tipo de concepción, basada en la experiencia primaria de la causalidad, se sustenta necesariamente sobre una lógica que justifique la relación entre la causa y el efecto. Y el establecimiento de dichas lógicas se formula a través de una serie de relatos *emic* que se integran en las narrativas culturales.

Dicho lo anterior, las narrativas culturales que articulan la lógica de las prácticas propiciatorias desde el punto de vista *emic* en nuestro contexto de estudio presentan una gran cantidad de contenidos procedentes del imaginario cristiano y de las narrativas propias del catolicismo, debido a la profunda influencia de la Iglesia católica en dicho contexto. Así, aparte de huellas paisajísticas evidentes de la presencia del cristianismo como son los lugares de culto, como ermitas e iglesias o las cruces de los caminos, y otros reflejos físicos del imaginario tales como imágenes y representaciones de personajes y pasajes bíblicos, encontramos una gran cantidad de presencias inmateriales diseminadas entre los distintos contenidos y narrativas culturales. Por ejemplo, en el ámbito de los cantos de temática propiciatoria, encontramos una presencia generalizada del imaginario cristiano a través de referencias a personajes de dicho imaginario tales como Jesucristo, la Virgen, los santos o la paloma que representa al Espíritu Santo. Igualmente, encontramos referencias a episodios bíblicos y procedentes de la literatura cristiana, como ocurre en fórmulas de contenido textual, tales como «8-*Por los tres clavos de acero*» o «8-*San Isidro-Peñasco*», así como en coplas especiales como la que en A.V.S.C. *Etreros* alude a «las tres caídas del monte Calvario». Pero además, también encontramos con gran frecuencia alusiones a nociones centrales de las narrativas cristianas, tales como la retórica del «perdón de los pecados», presente entre otros casos en la habitual fórmula de contenido «8-*Aunque no lo merezcamos-Que si por merecer fuera*», o la noción de la «omnipotencia divina», presente por ejemplo en la habitual fórmula de contenido «8-*Tú que tienes el poder*». La relevancia cultural de la presencia de este imaginario se refleja de manera ilustrativa en relatos acerca de milagros ocurridos a pastores. Uno de estos relatos lo encontramos condensado en el poema escrito por la hermana de una informante de Aldeanueva del Codonal en el que se narra la historia de cómo la Virgen del Pinarejo salvó a su abuelo, que era pastor, así como a su rebaño, de una fuerte tormenta. En el poema se reflejan indirectamente retóricas habituales de las parábolas bíblicas como la del «rebaño de los fieles» y las «ovejas descarriadas». Así mismo, otro de estos relatos lo encontramos en los milagros que nos contó haber presenciado en su propia persona un pastor de Escarabajosa de Cuéllar, con referencias que intercalaban, junto con concesiones divinas debidas a prácticas propiciatorias individuales, relatos referentes a milagros de curación de enfermedades así como a represalias divinas que, incluso en un caso, implicaban la muerte de un hombre que le había faltado al respeto al pastor. En los relatos y el lenguaje empleado por el pastor nuevamente

se reconoce el esquema de las parábolas bíblicas y de los relatos cristianos en alusión a milagros.

Así, en relación con la presencia del imaginario y las narrativas cristianas, reconocemos determinados *procesos de apropiación* cultural a través de los cuales las comunidades estudiadas transforman y «hacen suyos» los contenidos de origen católico. Otro claro ejemplo de estos procesos lo constituyen algunas de las deformaciones de términos de origen litúrgico de extendido uso en las comunidades estudiadas tales como «*Letanía*», «*ora por nobis*» para «*ora pro nobis*» o «*te rogamus audi nos*» para «*te rogamus audi nos*».

No obstante, a pesar de dicha integración en el imaginario cristiano, las narrativas culturales locales no siempre se encuentran alineadas con las narrativas oficiales del catolicismo. Este tipo de discrepancias entre relatos responde a la diferenciación católica entre «liturgia» y «piedad popular», refiriendo el último término a los relatos de las comunidades de creyentes no completamente alineados con las narrativas oficiales del catolicismo. Por ejemplo, cuando un informante expresa que, tras llevar a cabo una rogativa, la Virgen del Río les ha concedido el agua, su relato no se encuentra alineado con las narrativas oficiales de la Iglesia católica, según las cuales, es Dios quien tiene la potestad y capacidad de «conceder el agua», de acuerdo con la noción de Dios único y omnipotente. En el marco de las narrativas oficiales católicas, el culto a la Virgen o a los santos es siempre interpretado como una forma indirecta de culto a Dios. En relación con esta discrepancia, las imágenes locales de vírgenes, santos y cristos crucificados poseen una significación especial en el ámbito de la denominada «piedad popular». Esta relevancia se pone de manifiesto de manera evidente, por ejemplo, en los relatos concernientes a robos en ermitas e iglesias, como el relato de una informante de Cilleruelo de San Mamés que, en relación con un robo en la iglesia parroquial de la localidad, nos contó que los ladrones se llevaron objetos tales como la cruz parroquial y el pendón, pero no tocaron la imagen del Padre Eterno.

Como se ha indicado anteriormente, la postura oficial de la Iglesia católica con respecto a la denominada «piedad popular» es integradora, dado que reconoce en este tipo de expresiones una base propicia para «redirigir» el culto hacia los cánones oficiales. Por ejemplo, en caso de las Mojadas de Caballar hemos documentado una relevante controversia histórica en torno a la aceptación de la práctica por parte del obispado de Segovia debido al reconocimiento en ella de rasgos «paganos», que se resolvió precisamente a través de la argumentación de que mediante el culto a las reliquias de los santos, los fieles indirectamente están rogando a Dios que les conceda la lluvia. Esta interpretación ha formado parte desde entonces del discurso oficial de la Iglesia católica en relación con la práctica de las Mojadas, tal y como hemos podido documentar, integrándose en homilías, cartas pastorales e incluso en el texto de la referencia *G.S.M.C. Caballar*, cuando en el verso dirigido a los santos «rogad pues con eficacia» se refleja la idea de que a través del culto a los santos, los hombres les están solicitando que se unan a ellos en su implícito ruego a Dios para que les conceda la lluvia.

Entre las narrativas culturales que articulan la lógica de las prácticas propiciatorias concebidas desde el punto de vista *emic* como *medios para* la consecución de fines, encontramos algunos ejemplos en los que las narrativas ofrecen diversas explicaciones causales alternativas o complementarias entre sí. Es

el caso de la justificación de la lógica causal subyacente a la práctica del toque de campanas para evitar las tormentas y el granizo. Por una parte, encontramos en los relatos culturales una serie de argumentos que expresan que es el propio sonido de las campanas el que, por propagación de ondas, «rompe las nubes» o «rompe el granizo» convirtiéndolo en lluvia. Este tipo de argumento de índole naturalista ha desempeñado un papel relevante en relación con la justificación de la práctica entre los sectores de la población más desconfiados con respecto a las lógicas de tipo religioso o trascendental. Así, incluso un informante de Montejo que nos dijo que no creía en el poder de las campanas para alejar las tormentas y el granizo, apoyándose en el argumento naturalista de la vibración de las ondas sonoras añadió: «aunque sí he notado que para de llover al tocar si llueve mucho». Por otra parte, encontramos una amplia colección de argumentos centrados en la atribución de un «don» o «gracia» especial de las campanas. Así, con frecuencia encontramos expresiones relativas a campanas que tenían dicho «don» y campanas que carecían de él. Incluso, en determinadas ocasiones hemos encontrado relatos referentes a campanas que perdieron su «don» después de episodios específicos. Es el caso de una campana de Santo Tomás del Puerto que recibió un disparo durante la guerra civil y, pese a que la llevaron a fundir de nuevo para repararla, su sonido cambió y «ya no volvió a tener gracia». En ocasiones los relatos vinculan este «don» a la condición de «objeto bendito» desde una óptica cristiana. Finalmente, otros relatos expresan que los toques de campana «en realidad eran para recordar a la gente que se acordase de rezar», como nos dijo una informante de Fresno de Cantespino, de modo que era el rezo de los vecinos el que constituía la verdadera causa del esquema propiciatorio.

Por otra parte, las narrativas culturales que formulan la lógica de las relaciones causales que subyacen a la concepción *emic* de las prácticas propiciatorias en tanto que *medios para*, en ocasiones, utilizan el recurso de aludir a un origen específico a modo de episodio fundacional de la práctica. Por ejemplo, una informante nos contó que las rogativas especiales para pedir agua en Castiltierra se celebraban desde una vez que «hace más de cien años» para pedir que lloviese llevaron a la Virgen a la pradera, donde había un pastor, y «tanto llovió, que el agua casi se lo llevó, porque clavó en el suelo el garrote, se salvó». Este tipo de relato fundacional se encuentra presente también en el relato oficial del origen de determinadas celebraciones, como la Fiesta de la Rogativa de Navares de Enmedio, con la que se conmemora una rogativa que libró al pueblo de una peste o una sequía, según versiones. Este mismo tipo de contenido se presenta en determinados episodios finales que explican el cese de una práctica. Por ejemplo, en Lastras de Cuéllar nos contaron que la práctica de sumergir a la Pedigüña en una fuente natural para pedir la lluvia dejó de practicarse desde un año en que después de hacerlo apedreó. Así mismo, esta misma lógica se reproduce en determinados episodios intermedios que contribuyen a reforzar la lógica de la relación causal. Es el caso del relato de un año en que no dejaba de llover en el entorno de Caballar y, tras mirar en la Fuente Santa, descubrieron que había quedado dentro un huesecillo que se había desprendido de las calaveras de los santos durante la Mojada. De acuerdo con el relato, el huesecillo fue sacado de la fuente y, solo entonces, cesó la lluvia.

Finalmente, si bien las narrativas culturales se articulan en torno a una concepción finalista de las prácticas propiciatorias formulada a partir de los contextos de uso de las mismas, ofre-

ciendo explicaciones de la lógica causal que subyace al empleo de dichas prácticas en tanto que *medios para* la consecución de fines, también aglutinan contenidos referentes a la temática de los diferentes grados de confianza en la eficacia de dicho empleo. En este sentido, como se indicó con anterioridad, las prácticas son concebidas desde el punto de vista *emic* como *medios para* la consecución de fines incluso en el marco de los relatos de individuos que no confían en la eficacia de las mismas. Por ello, encontramos una amplia diversidad de contenidos relativos al grado de eficacia de las prácticas integrada en el conjunto de las narrativas culturales.

Por una parte, con gran frecuencia hemos documentado relatos que reflejan un grado de confianza absoluta en la eficacia de las prácticas propiciatorias mediante el empleo de expresiones como la de una informante de Torregutiérrez que nos dijo que en la localidad cuando se ha necesitado agua se ha sacado a san Isidro y «nos lo ha concedido siempre».

Por otra parte, hemos registrado numerosos relatos que expresan una confianza matizada en la eficacia de las prácticas. Por ejemplo, este tipo de confianza se manifiesta en expresiones del tipo «casi siempre llovía cuando sacaban al Cristo», empleada por una informante de Fuente el Olmo de Fuentidueña, «casi siempre llovía cuando la novena se terminaba», empleada por una informante de Monterrubio, o «daba agua casi siempre que se le pedía», empleada por un informante de Fuentepelayo. Así mismo, encontramos relatos de confianza en la eficacia del procedimiento pero que suavizan o relativizan aunque sea parcialmente la explicación causal específica, como ocurre en el caso de la expresión de un informante de Sotillo que en relación con las rogativas a la Virgen del Río nos dijo que «por lo que fuera pues sí llovía», aunque después añadió «gracias a Dios, nos lo ha concedido». Y por otra parte, también encontramos otro tipo de matizaciones en las que se muestra una absoluta confianza en la estructura causal, pero lo que se relativiza es el grado de eficacia de la práctica en relación con los resultados pretendidos, como ocurre en el caso de la expresión de una informante de Riofrío de Rianza que, después de haber dicho «pedíamos que lloviese y llovía fijo», nos dijo que «siempre llueve los días de la novena, aunque sean cuatro gotas».

Finalmente, hemos registrado también diversos relatos que expresan desconfianza en la eficacia de las prácticas. Por ejemplo, una informante de Escalona del Prado nos dijo que «en Caballar sacaban a los Santos cuando sabían que iba a llover». Este tipo de comentario en relación con las Mojadas de Caballar se reproduce con cierta frecuencia en los relatos de determinados informantes del área de influencia del eje cultural de Caballar, probablemente como un reflejo lejano de las históricas controversias en torno a la aceptación de la práctica por parte de la Iglesia católica.

Vinculados a estas expresiones de desconfianza en la eficacia de ciertas prácticas, hemos documentado en las narrativas culturales diversos relatos con estructura de episodio de sanción a la desconfianza. Por ejemplo, uno de ellos es la historia del joven de Otones de Benjumea que iba renegando de cansancio en la procesión de las Mojadas de Caballar, y expresando desconfianza en la prácticas, tras lo cual llovió en toda la región salvo en Otones, donde «les apedreó». Relatos similares se reproducen en otros contextos locales, como es el caso de Riofrío de Rianza, donde se cuenta que un hombre subió desde Rianza diciendo que «aunque quieran, no puede ser que llueva»,

tras lo cual llovió tanto que el hombre tuvo que subir de nuevo a pedir perdón al santo.

En cualquier caso, con independencia de que los relatos culturales ofrezcan unas u otras explicaciones de la lógica causal que subyace al empleo de las prácticas propiciatorias en tanto que herramientas culturales para la consecución de fines y, así mismo, con independencia de que capturen determinados contenidos referidos a los grados de confianza en la eficacia de dichas herramientas culturales, el punto común de todas estas narrativas es precisamente la propia concepción *emic* de las prácticas propiciatorias en tanto que *medios para* la consecución de fines, que deriva de los contextos de uso de las prácticas. Como muestra paradigmática de esta concepción de las prácticas, encontramos un ejemplo definitivo en nuestro trabajo de campo en una entrevista a una informante de edad avanzada que se negó tajantemente a cantar para nosotros una canción de petición de lluvias que conocía, alegando que ya había llovido mucho ese año y diciendo: «¿pero qué queréis, que llueva?»

Pasando ahora a adoptar una perspectiva *etic* en relación con el estudio de las prácticas propiciatorias, podemos apreciar una serie de funciones culturales desempeñadas por dichas prácticas, más allá de la concepción *emic* de las mismas derivada de los contextos de uso en tanto que *medios para*⁸¹.

En primer lugar, al contemplar las prácticas propiciatorias desde una perspectiva *outsider*, reconocemos en ellas una función implícita de *comunicación social*. Así, cada una de las diferentes prácticas puede ser concebida como una ocasión para la comunicación de contenidos culturales y la compartición de narrativas. Por una parte, en el desarrollo de las diferentes prácticas se comunican diversos contenidos de tipo ecológico, económico, sociológico, político, religioso, ritual, etc. Y por otra parte, el propio hecho de recurrir a las prácticas constituye un modo de compartir socialmente una evaluación *emic* acerca de las circunstancias, necesidades y preocupaciones económicas de la población campesina. Bajo esta misma perspectiva, los cantos de temática propiciatoria constituyen una específica y destacable forma de comunicación, en cuyos textos se aglutinan contenidos diversos y cuyo empleo nuevamente comunica evaluaciones *emic* acerca de las circunstancias locales.

A la vez que las prácticas constituyen ocasiones para comunicar contenidos culturales, también operan como medios para la *expresión emocional* de la población. Así, las prácticas propiciatorias constituyen un marco para la expresión de todo tipo de emociones, como sentimientos de adhesión y pertenencia, sentimientos religiosos o emociones primarias tales como la alegría, la tristeza o el miedo. Por ejemplo, sirven como medio para la expresión de dificultades padecidas tales como el hambre y la pobreza, como reflejan en el ámbito de los cantos numerosas fórmulas de contenido textual tales como «8-Las pañeras se nos cierran» o «8- Por los tres clavos de acero». En esta última, además de en otros textos, se expresa el dolor de los padres por no poder dar de comer a sus hijos en tiempos de carestía. En este sentido, las prácticas propiciatorias constituyen, además de una herramienta cultural para tratar de solucionar

⁸¹ La enunciación de estas funciones culturales que se presentará a lo largo de los siguientes párrafos toma como punto de partida el listado de «funciones de la música» propuesto por Merriam en *Anthropology of Music* (Merriam, 1964, 209-227).

los problemas, un recurso «terapéutico» ante la necesidad básica de expresarlos emocionalmente.

Así mismo, el entramado de las prácticas propiciatorias constituye un marco para la *expresión simbólica* de contenidos culturales. Así, en dicho entramado encontramos una gran cantidad de símbolos y comportamientos rituales que aglutinan contenidos simbólicos.

Por ejemplo, en el ritual de la bendición de campos encontramos recurrentemente la presencia del símbolo de la cruz, tanto en las propias cruces emplazadas junto a los campos en los que se lleva a cabo la bendición, como en el hecho de que dicha bendición sea realizada arrojando agua con el hisopo hacia los cuatro puntos cardinales, o en el frecuente emplazamiento de las cruces en cuatro salidas de las localidades distribuidas hacia los cuatro puntos cardinales. En el contexto de las narrativas cristianas el símbolo de la cruz se encuentra asociado fundamentalmente a una función protectora⁸². A partir del relato de la crucifixión de Cristo, interpretado en términos de «sacrificio por los hombres» y vinculado a la noción cristiana de la «resurrección», el símbolo de la cruz adquiere un significado de «protección divina para los hombres». Así, el emplazamiento de cruces junto a los campos simboliza la protección divina solicitada por medio de la práctica propiciatoria. Igualmente, la bendición a los cuatro puntos cardinales o el emplazamiento de cruces en cuatro salidas al norte, sur, este y oeste de muchas localidades insisten en el trazado de la cruz como símbolo de la protección divina procurada. El empleo de la simbología de la cruz como elemento protector se manifiesta en muchos otros contenidos culturales relativos al marco de las prácticas propiciatorias, como por ejemplo en la práctica de sacar una cruz a la puerta de la iglesia para espantar a los nublados, documentada en diversas localidades a lo largo de nuestro estudio.

Otro símbolo frecuente en el contexto de las prácticas propiciatorias es el del círculo, similar al de la cruz en el sentido «protector», y que se encuentra presente en diversos recorridos procesionales alrededor de ciertas localidades de la provincia de Segovia al modo de las antiguas Ambarvalias romanas.

Así mismo, se han identificado entramados simbólicos más complejos como el que supone el ejemplo de las cruces de cera documentado en diversas localidades de la C.V.T. de Ayllón. Dichas cruces de cera, colocadas en hendiduras de las cruces de madera que se emplazaban temporalmente cada año en el lugar en el que se realizaba la bendición de campos, se iban derritiendo lentamente por acción del sol. Así, esta progresiva fundición simboliza el proceso de maduración de los cultivos, a la vez que representa la potencia de la acción de las «fuerzas sobrehumanas».

El empleo de recursos simbólicos constituye una característica muy habitual de las prácticas propiciatorias, incluso en ejemplos menos metafóricos y desligados del imaginario y las narrativas cristianas. Es el caso de la práctica que nos relató un informante de Martín Muñoz de Ayllón, consistente en colocar en la puerta de la casa un oncejo con el filo hacia arriba cuando se aproximaba un nublado, con el fin de evitar el granizo y transformarlo en lluvia.

⁸² Téngase en cuenta, no obstante, que el empleo del símbolo de la cruz es común a muchas otras narrativas culturales debido a la extraordinaria potencia simbólica de su trazado básico, en el que dos líneas se cortan definiendo un punto de confluencia.

La relevancia cultural de la dimensión simbólica y ritual de las prácticas propiciatorias se evidencia en el hecho de que frecuentemente su articulación en torno a estructuras rituales específicas sea concebida desde la óptica *emic* como un rasgo determinante del adecuado desarrollo de las prácticas. Por ejemplo, en el caso de las Mojadas de Caballar, en el que el ritual exige solemnidad durante la procesión y la misa, junto con otras precisiones procedimentales como la triple inmersión de la urna de las reliquias de los santos en el agua de la Fuente Santa, la importancia de la actitud solemne como parte de la estructura ritual se manifiesta en el hecho de que la ineficacia de la primera Mojada del año 1992 fuese justificada, por varios de nuestros informantes, aludiendo a la falta de solemnidad que derivó de la cobertura mediática llevada a cabo por Televisión Española y la consiguiente gran cantidad de «curiosos» que acudieron a la celebración sin la actitud adecuada.

Sin embargo, pese a las habituales exigencias rituales impuestas por la estructura de las prácticas propiciatorias, en el entramado cultural de las mismas reconocemos también una contrastante función de *entretenimiento social*. Así, junto a las actitudes solemnes y ceremoniosas sobre las que ha incidido históricamente el catolicismo, las prácticas propiciatorias estudiadas presentan también una serie de rasgos más festivos y profanos que ya se encontraban presentes en las antiguas Ambarvalias romanas de acuerdo con los relatos clásicos. La más evidente manifestación de este carácter la encontramos en las prácticas propiciatorias que implican celebración de romerías, refrescos o comidas populares. Pero no por ello dicho carácter es exclusivo de este tipo de prácticas. Por ejemplo, un reflejo de la función de entretenimiento lo encontramos en el chascarrillo del niño que no había ido en toda la semana a la escuela y tras preguntarle la profesora por su ausencia responde «lunes *Letaina*, martes *Letaina*, miércoles *Letaina*, jueves la Ascensión, el viernes coció mi madre y el sábado no quise yo». El chascarrillo refleja una idea que nos fue transmitida por muchos de nuestros informantes con relación a cuando eran niños, a saber, que los días de rogativas eran concebidos y celebrados por ellos como días de fiesta por el hecho de que no había que ir a la escuela y, mientras que los adultos iban en la procesión, ellos jugaban en las eras. Por otra parte, la función de entretenimiento se manifiesta nuevamente en el ámbito de los cantos que, con independencia de que sus contenidos textuales y de sus contextos de uso como herramientas propiciatorias, no dejan de ser expresiones musicales que desempeñan, entre otras muchas funciones, una función primaria de entretenimiento. Además, en algunos de los textos volvemos a encontrar reflejos de la dimensión menos solemne de las prácticas propiciatorias, como por ejemplo en la fórmula de contenido textual «*8-Y vino para el barril*», en la que a modo de chascarrillo profano, a la vez que se pide agua para los campos, se pide «vino para el barril».

Vinculada a esta función de entretenimiento, reconocemos en el entramado de las prácticas propiciatorias una función de *recreación estética* que, a su vez, se entrelaza con la dimensión simbólica de las prácticas. En el relato de nuestros informantes encontramos frecuentes expresiones de goce estético tales como «era precioso», que fue empleada por una informante de Gomezserracín en referencia a las antiguas rogativas, o «lo que sí que había muy bonito antes», empleada por una informante de Villoslada en referencia a la antigua tradición local de la luminaria. Este mismo tipo de manifestación en referencia al disfrute estético lo encontramos, bien sea de manera explícita o implícita, en muchos de los relatos de nuestros informantes

acerca de las prácticas propiciatorias. En gran medida, la recreación estética vinculada a las prácticas propiciatorias tiene mucho que ver con la dimensión estética de los símbolos y los procedimientos rituales. Por ejemplo, el relato del encuentro procesional entre las imágenes de san Isidro y el Padre Eterno que nos fue referido en Cilleruelo de San Mamés presenta una interesante dimensión simbólica, pero también una emotiva dimensión estética. En el ámbito de los cantos, nuevamente, reconocemos una intrínseca función de recreación estética vinculada a su naturaleza musical y poética. Esta función intrínseca de los cantos se pone de manifiesto de manera especial en las melodías de estilo neumático y melismático, así como en la incorporación puntual de ornamentos neumáticos en trazados eminentemente silábicos. Así mismo, la recreación estética resulta especialmente evidente en las tres referencias documentadas que corresponden a cantos de rítmica libre, en las que los informantes cantan de manera particularmente expresiva. Por otra parte, este mismo tipo de expresividad lo encontramos de manera particular en el estilo de canto de determinados informantes con especial destreza y afición al canto. A lo largo de nuestro trabajo de campo, al preguntar por los cantos, frecuentemente nuestros informantes nos han referido a este tipo de personas, empleando expresiones del tipo «es muy cantarina», «es más de cánticos» o «eso de cantar se le da mejor». Este tipo de referencias evidencia que la dimensión estética de los cantos resulta, además de reconocible, ampliamente reconocida.

Por otra parte, en el entramado cultural de las prácticas propiciatorias objeto de estudio encontramos también una función destacable en relación con la *integración social*. Dada la naturaleza comunitaria de la mayoría de las prácticas, estas constituyen excelentes ocasiones para la socialización y el establecimiento de identidades grupales.

Así, en los relatos de prácticas locales tales como las rogativas encontramos constantes alusiones a la participación conjunta de todo el pueblo. Varias de las fórmulas textuales habituales en los cantos de temática propiciatoria reflejan el hecho de la asistencia social generalizada, como es el caso de la fórmula «8-Mozos, ancianos y niños» en alusión a la participación conjunta de todas las franjas de edad. Debido a ello, este tipo de prácticas constituye un marco propicio para la integración social de los diferentes sectores de la población. Este hecho se refleja, por ejemplo, en determinadas coplas que aluden a la participación de los niños en las prácticas propiciatorias como las relativas a la fórmula de contenido «6-Los niños y niñas».

También encontramos en la mayoría de los relatos la especificación de que los labradores dejaban sus labores para asistir a las rogativas y las retomaban después. De hecho, en gran parte de las localidades las rogativas eran organizadas por las denominadas «cofradías de labradores», a las que habitualmente y salvo excepciones pertenecían todos los hombres casados de la población. El papel de estas cofradías en el desarrollo de las rogativas consistía en organizar las procesiones, ocuparse de tareas distribuidas entre los miembros como, por ejemplo, la de portar el pendón en las procesiones –a cargo del denominado «pendonero»–, e incluso pasar lista a los miembros de la cofradía para controlar la debida asistencia de todos ellos a la rogativa a través de un sistema que imponía multas a aquellos que no se encontrasen presentes. También en determinados relatos se habla de excepciones estipuladas que eximían a determinadas personas de la obligación de asistir a las rogativas en circunstancias especiales, como las de enfermedad propia o

de un familiar a cargo. El ejemplo de las cofradías de labradores y su implicación en las prácticas propiciatorias pone de manifiesto de manera evidente que dichas prácticas contribuyen a la integración social y el establecimiento de identidades grupales.

En relación con ello, una de las elaboraciones identitarias más relevantes a la que contribuyen las prácticas propiciatorias es la construcción del sujeto colectivo a nivel local. Dada la participación colectiva de toda la población en las prácticas propiciatorias, se deriva que no son los individuos los que piden beneficios, sino dicho sujeto colectivo. Esta idea se refleja en los textos de determinados cantos mediante la inclusión de topónimos, como ocurre en una de las coplas de *C.S.C.S.M.(2) Villoslada* que expresa la petición de agua al Santo Cristo y a san Miguel en nombre de «el pueblo de Villoslada». La construcción identitaria del sujeto colectivo local se encuentra a su vez en la base de determinadas atribuciones identitarias realizadas a nivel regional. Es el caso de las localidades que, según las narrativas regionales, poseían una campana con «gracia» para espantar los nublados, frente a otras localidades a las que no se atribuía tal fortuna. De hecho, encontramos con frecuencia relatos que aluden a tensiones entre localidades ocasionadas por dichas atribuciones, como en el caso de la «gracia» atribuida a las campanas de Pajarejos, que se refleja en el relato de una informante de Boceguillas que nos dijo que «los de Pajarejos tocaban campanas y nos mandaban la piedra» o en el relato de una informante de Fresno de la Fuente que nos dijo que «en Pajarejos tocaban las campanas y el *nublao* venía para acá». Este mismo tipo de atribuciones son reconocidas en términos identitarios por los vecinos de las propias localidades a las que se atribuye la fortuna de disponer de campanas con «gracia». Por ejemplo, en Sacramenia nos contaron que cuando había tormenta, los vecinos de las localidades cercanas decían: «hay *nublao* en Sacramenia, nos lo van a mandar». Este tipo de atribuciones podía en ocasiones llegar a producir manifiestos desencuentros entre las localidades implicadas. Es el caso de la «gracia» atribuida a una campana de Campo de San Pedro, reflejada en relatos como el de un informante de Fuentemizarra que nos contó que en tiempos se decía que «estos de Campo tocan las campanas y nos mandan el *nublao* a nosotros», y que, según nos contaron en Campo de San Pedro, generó un episodio en que un vecino de Cedillo de la Torre fue a Campo de San Pedro específicamente a protestar para que abandonasen la práctica, tal y como recordaba un grupo de informantes. El ejemplo de las campanas pone de manifiesto cómo las prácticas propiciatorias contribuyen a la construcción de identidades culturales tales como la del sujeto colectivo local. Así mismo, evidencia cómo las atribuciones identitarias referentes al entramado de las prácticas propiciatorias contribuyen a elaborar narrativamente las habituales desavenencias entre localidades vecinas. Otro ejemplo ilustrativo de este hecho lo encontramos en el caso de la rogativa con novenario previo celebrada en Riofrío de Rianza a inicios de septiembre para pedir lluvias para el ciclo anual de cultivo de la patata. Según nos contaron nuestros informantes, dicha práctica ha supuesto frecuentes protestas por parte de los vecinos de la localidad de Rianza, dado que sus fechas de celebración coinciden habitualmente con las fiestas patronales de Rianza en torno a las romerías de la ermita de la Virgen de Hontanares, momento en el que comprensiblemente los vecinos de Rianza desean que no llueva. Tal y como expresó una informante de Riofrío de Rianza: «decían los de Rianza que a ellos no les lloviese, y les llovía fijo, porque nosotros rezábamos y algo les caía también a ellos».

Otra manifestación de la función de integración social de las prácticas propiciatorias la encontramos, más allá de los límites locales, en los relatos de prácticas que implican la participación de diversas localidades, tales como las rogativas de la Concordia de Hornuez, las Mojadas de Caballar o las múltiples romerías documentadas. Dichos relatos refieren constantemente a las prácticas como contextos sociales propicios para encuentros, reencuentros y desencuentros entre individuos y entre colectivos. Por ejemplo, en el contexto de Hornuez nuestros informantes aludieron en repetidas ocasiones al hecho de que las romerías y las rogativas colectivas constituían una excelente ocasión para buscar pareja fuera de los límites de la población local, habiendo surgido muchos matrimonios de dichas ocasiones de encuentro. También refieren habitualmente los relatos a que tales prácticas constituían ocasiones para el reencuentro de antiguos amigos y conocidos, así como para el refuerzo de vínculos entre vecinos de diferentes localidades. Del mismo modo, encontramos frecuentes alusiones a desencuentros, disputas y enfrentamientos entre grupos sociales pertenecientes a diferentes localidades, como por ejemplo en el caso del prolongado enfrentamiento entre las localidades de Maderuelo y Cedillo de la Torre que derivó finalmente un año en una pelea. Como consecuencia de dicha pelea, las localidades han estado sancionadas durante 32 años sin poder asistir a las celebraciones de Hornuez hasta que en el año 1984 el obispado levantó la sanción atendiendo a la solicitud de las localidades. Como muestra de la resolución del histórico enfrentamiento entre ambas localidades, desde aquel momento Maderuelo y Cedillo de la Torre acuden juntos a Hornuez en un mismo día del Voto. Este episodio refleja la relevancia de la integración social, concebida culturalmente como un valor, en el ámbito de las prácticas propiciatorias.

Así, el anterior ejemplo nos presenta otra de las funciones culturales de las prácticas propiciatorias, a saber, la de servir de *refuerzo de las normas y valores sociales*. En este sentido, un valor social que nos fue transmitido recurrentemente por nuestros informantes es el de la conveniencia de la unión social frente a las dificultades de interés colectivo. Este valor, condensado frecuentemente mediante expresiones del tipo de estar «todos a una», es reforzado por el propio hecho de la participación colectiva en las prácticas propiciatorias. Así, la obligatoriedad supervisada de la asistencia a las rogativas por parte de todos los miembros de la cofradía de labradores constituye un procedimiento cultural de recuerdo a la comunidad del valor de la unión social frente a los problemas comunitarios. Igualmente, el propio canto colectivo de canciones y letanías simboliza la fuerza de la unión social frente a los problemas comunitarios sirviendo de refuerzo de este mismo valor cultural.

Otro de los valores culturales que con mayor frecuencia se manifiesta en el relato de nuestros informantes es el valor del cuidado de la familia. Dicho cuidado es concebido socialmente como una responsabilidad de los individuos adultos en relación con las franjas de edad más dependientes de la población, como son los niños y los ancianos. La relevancia cultural de este valor se refleja en los textos de los cantos, como ocurre en la fórmula de contenido textual «*8-Qué dolor para una madre*», en la que se expresa la preocupación de los padres por no poder dar de comer a sus hijos, o en expresiones como «los viejos dan ayes», que reflejan la preocupación por los ancianos.

A través del refuerzo de este tipo de valores, el entramado de las prácticas propiciatorias también ejerce un papel de refuer-

zo de las estructuras sociales de carácter normativo respecto a roles de edad y género. Por ejemplo, en el caso anterior, la atribución de responsabilidades familiares a los individuos adultos responde a un reparto de roles de acuerdo con las franjas de edad de la población. En muchos otros ejemplos, como el hecho de que las cofradías de labradores estuviesen integradas exclusivamente por varones, reconocemos el reflejo de estructuras normativas relativas a marcados roles de género, que comprenden desde la norma de reparto de las tareas domésticas articulada en torno a los conceptos del «hombre trabajador» y la «mujer cuidadora», hasta distinciones sociales como la prohibición canónica de que las mujeres cantasen dentro de la iglesia, que estuvo presente hasta el año 1983. La contribución del entramado cultural de las prácticas propiciatorias al refuerzo de este tipo de normas sociales se manifiesta en determinados relatos de informantes en los que se precisa el reparto de posiciones de los diferentes grupos de edad y género durante la celebración de las prácticas. Por ejemplo, en Chatún nos contaron que durante las rogativas locales los hombres caminaban delante y detrás iban las mujeres y los niños, en coherencia con las habituales separaciones de los grupos sociales en diferentes partes de la iglesia durante el culto. Si bien en muchas otras localidades no nos refirieron a tal separación de los hombres con respecto a las mujeres y los niños en las procesiones de rogativas, de manera generalizada las procesiones iban encabezadas por el cura y los portadores de la cruz parroquial, los pendones y los estandartes, que eran todos varones.

En relación con esta función de refuerzo de normas y valores sociales encontramos en el entramado de las prácticas propiciatorias una función de *refuerzo de las instituciones sociales*. Así, la función de refuerzo del valor del cuidado de la familia que señalábamos anteriormente implica un refuerzo de la propia institución social de la familia. Del mismo modo, a través de la generalizada presencia del imaginario y las narrativas cristianas, el entramado de las prácticas propiciatorias supone un refuerzo de la institución religiosa de la Iglesia católica. Una manifestación evidente de esta función la encontramos en el ámbito de los cantos, en coplas en las que se explicita un llamamiento al culto católico, tales como las de la fórmula de contenido «*6-Venid labradores*», dirigida a los labradores, o su variante dirigida a los niños, que comienza diciendo «Venid a la iglesia niños inocentes».

Así mismo, en relación con las anteriores funciones de refuerzo de normas, valores e instituciones sociales, reconocemos en el entramado de las prácticas propiciatorias una función general de *contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura*. Esta función, además, se reconoce en muchos otros aspectos del entramado de las prácticas propiciatorias. Por ejemplo, la vinculación con el calendario del ciclo anual de las labores campesinas de las fechas de celebración de prácticas propiciatorias anuales, tales como las rogativas de San Marcos y el triduo de la Ascensión o la bendición de campos del día de San Isidro, contribuye a la estabilidad de los usos y costumbres de las comunidades locales desarrollados en torno a dicho ciclo anual.

Además, debido a la integración de las prácticas propiciatorias en el entramado de los usos y costumbres sociales, dichas prácticas se encuentran implicadas en las dinámicas culturales de construcción de la «tradición». La concepción de las prácticas como parte de dicha «tradición» se refleja de manera habitual en el relato de nuestros informantes, así como en los

textos de diversos cantos. Un ejemplo paradigmático lo constituyen las múltiples coplas documentadas en la referencia *C.V.P. Aldeanueva* que, en términos de «tradición», refieren a la estructura de la práctica de culto que tiene lugar en Aldeanueva del Codonal entre el día de San Segundo y el día de celebración de la romería de la Virgen del Pinarejo. En dichas coplas incluso se incorporan autorreferencias, en términos de «tradición», al propio canto de coplas a la Virgen. La relevancia cultural del concepto de «tradición» en el marco de las sociedades estudiadas se manifiesta nuevamente, y de manera especialmente evidente, en fenómenos y procesos culturales vinculados al proceso de declive de las prácticas propiciatorias tales como los *revivals* culturales, en los que, mediante iniciativas de recuperación de prácticas en desuso, se acude al recurso de la «tradición» para tratar de suavizar la irrupción de discontinuidades culturales.

Por último, nótese que la amplia diversidad de funciones culturales identificadas en el entramado de las prácticas propiciatorias responde a una *profunda integración de las prácticas en el marco general de la cultura*.

Este hecho se refleja, en primer lugar, en la compleja confluencia que se produce en el entramado de las prácticas propiciatorias de múltiples aspectos de tipo geográfico, ecológico, económico, político, religioso, etc. Complementariamente, también se refleja en la generación de contenidos culturales derivados, como es el caso de los numerosos chascarrillos documentados relativos a la práctica de las rogativas, tales como el de Antonino y el robo de la custodia –que incorpora la propia melodía de las letanías–, el del cura que dice al monaguillo que seguirán caminando hasta Roma de modo que «si no llueve a la ida lloverá a la vuelta», el del cura que dice a los vecinos «si quieren seguimos, pero de llover no está», o el del cura que le dice al sacristán «súbete a la torre a ver si hay nubes y, si no hay, no hay rogativa».

Debido a esta profunda integración del entramado de las prácticas propiciatorias en el marco general de la cultura, el propio concepto de las prácticas propiciatorias carece de límites precisos. Así, determinadas prácticas como, por ejemplo, las romerías presentan componentes propiciatorios junto con otra serie de rasgos no propiamente propiciatorios. Igualmente, encontramos relatos periféricos del tipo de la bendición de campos llevada a cabo de manera individual por el pastor de Escarabajosa de Cuéllar en la puerta de la iglesia tras pedir al cura el hisopo, o el relato de las vecinas de Montejo que cuentan que siguen cantando en sus casas a nivel particular los cantos de petición de lluvias cuando hay sequía. Así mismo, el conjunto de los cantos vinculados a las prácticas propiciatorias también presenta límites difusos, como evidencia la documentación de referencias como *C.V.P. Aldeanueva* o *N.S.P. Miguel Ibáñez* que presentan contenidos textuales de temática propiciatoria junto con otros de diferente naturaleza, la documentación de referencias como *H.V.P. Cantalejo* o *O.S.I.(2) Migueláñez* correspondientes a himnos que se adaptan textualmente para ser empleados en ocasiones de práctica propiciatoria, el hecho de que una referencia de tipo himno de alabanza como *H.V.P. Cantalejo* y un canto de temática propiciatoria como *S.C.H. Hontalbilla* compartan un trazado melódico prácticamente idéntico, o el hecho de que una referencia de tipo himno como *V.S.A. Villafranca* aglutine en una de sus estrofas de ocho versos dos fórmulas de contenido habituales de las coplas propias de los cantos de temática propiciatoria.

En definitiva, como se ha visto, el estudio de las prácticas propiciatorias vinculadas al ciclo anual de las labores campesinas en la provincia de Segovia, así como de los cantos vinculados a dichas prácticas, nos muestra un entramado complejo de fenómenos, procesos, usos y funciones culturales, de límites difusos, reflejo de la profunda integración de dichas prácticas en el marco general de la cultura.

Bibliografía

Libros y artículos en revistas

- Abad Gómez, C.; Fuentetaja de Andrés, T.; Rubio Marugán, J. M. (coord.) (1999): *Vida, Costumbres y Tradiciones*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia.
- Antonio, T. de (1936): *Monografía de Pedraza de la Sierra*, Madrid, Imp. Raga.
- Bacon, F. (1620): *Novum Organum. Sive Indicia Vera de Interpretatione Naturae*, Oxford, Rev. G. W. Kitchin, 1825.
- Barriandos, M. (1999): «La climatología histórica en el marco geográfico de la antigua monarquía hispana», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 53, Universidad de Barcelona.
- Barrio Marinas, E. del (1954): *La Santísima Virgen en Segovia*, Segovia, Imp. Alma Castellana.
- Bartolomé Herrero, B. (1996): «El Señorío temporal de los obispos de Segovia en la Edad Media», *Anuario de estudios medievales*, 26.
- Blacking, J. (1967): *Venda Children's songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*, Johannesburg, Witwatersrand University Press (Traducción: Martí i Pérez, J. en Cruces et. al. (eds.) 2001).
- Boas, F. (1896): «Delimitations of the comparative method of Anthropology», *Race, Language and Culture*, Nueva York, Macmillan, 271-304 (Traducción: Valdés del Toro, R. en Harris, 1968).
- Borreguero Vírveda, V. (1991): *El Señorío Episcopal de Turégano*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Obra Social y Cultural.
- Calleja Guijarro, T. (1988): *Las mojudas de Caballar*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.
- Caro Baroja, J. (1966): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Cases, B. (1730): *Campanas sin vida, campanas con alma*, Valencia, Parroquia de Santa Catalina.
- Centro de Estudios Hidrográficos (ed.) (2013): *Catálogo y publicación de sequías históricas*, Clave CEDEX: 42-405-1-082, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- Congregación para el culto divino y la disciplina de los sacramentos (2002): *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia: principios y orientaciones*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Conte Bragado, D.; Conte Bragado, A.; García Martín, M. (2004): *La Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda*, Segovia, TUCO Naturaleza y Patrimonio.
- Corral García, E. (1978): *Las comunidades castellanas y la Villa y Tierra antigua de Cuéllar (ss. XIII-XVI)*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia.
- Couchoud, R.; Sánchez Ferlosio, R. (1965): «Hidrología histórica del Segura», *De los anales del Segura*, Centro de Estudios Hidrográficos.
- Cruces, F. (1998): «Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología», *Política y Sociedad*, 27, 77-88.
- Cruces, F. et. al. (eds.) (2001): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta.
- Cruz Sánchez, P. J. (2010): «Remojar al santo. Las rogativas pro lluvia a San Ginés den Robleda (Salamanca)», *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O.*, XI, 459-477.
- Cuesta Jorge, L., Martín Rodríguez, M. T. (2003): *Nuestra Señora del Pinarejo, su Cofradía y su Ermita*, Imprenta Comercial, Segovia.
- Cuesta Polo, M. (2007): *Danzas de paloteo rituales del Corpus y libros de cofradía en Veganzones*, Segovia, Excmo. Ayto. de Veganzones.
- Cueto Ruiz, R. (1982): *Historia de la Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo*, Segovia, Ilma. Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo.
- — (1996): *La Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo*, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce.
- Díaz de Rada, A. (2003): «Las formas del holismo. La construcción teórica de la totalidad en etnografía», *RDTP*, LVIII 1, 237-268.
- Díaz Viana, L.; Manzano Alonso, M. (coord.) (1989): *Cancionero popular de Castilla y León*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional Diputación de Salamanca.
- Flórez Valero, J. A. (1995): *Vivir aquí: pormenores segovianos*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.
- Forcellini, E.; Corradini, F.; Furlanetto, G.; Perin, G. (1965): «Gestus», en *Lexicon totius latinatis*, Bononiae, A. Forni (2.ª ed. anastática de la 4.ª edición).
- Francisco Álvarez, J. (1977): «La mojada de los Santos de Caballar», *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 6, 5-6.
- Frazer, J. G. (1929): *Fastorum Libri Sex. The Fasti of Ovid. Vol. 3 Commentary on books 3 and 4*, Cambridge, Cambridge Library Collection.
- Frutos Manrique, E. de (2014): *Riaza, sones y costumbres tradicionales*, Segovia.
- Fuentenebro Zamarro, F. (2010): *Cerezo de Abajo. Su primer milenio*, Segovia.
- — (1996): *Cantalejo. Creencias y mentalidades*, Madrid.
- Fuentes Herranz, J. (2008): *El paloteo en Armuña (Segovia)*, Segovia, Excmo. Ayto. de Armuña.
- García García, T. (2001): *El Señorío de Ayllón*, Segovia, Excmo. Ayto. de Ayllón.
- — (2004): *Fresno de Cantespino, Pueblo, Condado, Villa y Comunidad*, Segovia, Excmo. Ayto. de Fresno de Cantespino y Diputación Provincial de Segovia.
- González Herrero, M. (1986): *El Cristo de los Gascones o Cristo de Segovia*, Segovia.
- — (1998): *Las Comunidades de Villa y Tierra en Segovia*, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce.

- Gonzalo de Andrés, C. (2003): «Meteorología popular: “Acordarse de Santa Bárbara cuando truena”», *RAM Revista del Aficionado a la Meteorología*, 9.
- Grande Ruiz, C. (2011): *Torreiglesias. Su historia y sus tradiciones*, Segovia, Excmo. Ayto. de Torreiglesias.
- Guerrero Navarro, H. (2000): *Himnos y canciones a los patronos de los pueblos de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia.
- Gutiérrez, P. E. (1947): *Reseña histórica y novena a Nuestra Señora de Hornuez, El Moral (Segovia)*, Imp. Viuda de Barrera.
- Hammersley, M.; Atkinson, P. (1994): *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós Básica.
- Harris, M. (1968): *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2003.
- Hernando de Frutos, F. J. (1996): *Hontalbilla: historia, arte y costumbres*, Segovia, Excmo. Ayto. de Hontalbilla.
- Herrero Gómez, G. (2011): *De Fiesta en Fiesta por Segovia*, Segovia, Obra Social y Cultural de Caja Segovia.
- Horcajo Monte de Oria, E. (1910): *Historia y piadosas tradiciones de la Sagrada Imagen de la Sma. Virgen María, que con el título de La Peña se venera en al villa de Sepúlveda y su tierra, y de su santuario*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.
- Ibáñez Ibáñez, M. M. (1955): *Historia de la Virgen del Henar y su Santuario*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia.
- Lera de Isla, A. (1983): «Rogativas para pedir la lluvia», *Revista de Folklore*, 29, 156-158.
- Linage Conde, A. (2006): *Sepúlveda*, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce.
- Llop i Bayo, F. (1988): *Las campanas de Aragón, un medio de comunicación*, Tesis doctoral en Antropología Social, Universidad Complutense, Madrid.
- Lober y Albio, A. (1791): *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus Misterios*, Barcelona, Imprenta de los Consortes Sierra y Martí.
- Lorenzo Lobo, G.; Barbero Fernández, C.; Sánchez Hernández M. A. (1997): *Catálogo de los usos tradicionales de los recursos naturales de la provincia de Segovia*, Segovia, Obra Social y Cultural de Caja Segovia.
- Malinowski, B. (1922): *Los argonautas del Pacífico occidental*, Barcelona, Península, 1973.
- Manzano, M (1988-1991): *Cancionero Leonés*, León, Diputación provincial de León.
- Manzolo, F. A. (1658): *Vida y Milagros del Glorioso San Isidro*, Nápoles, Egidio Longo.
- Marazuela, A. (1964): *Cancionero castellano de Agapito Marazuela*, Segovia, Derviche, 2013.
- María Arribas, M. (O. Carm.) (1984): *Historia del Santuario del Henar*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Valladolid.
- Martí i Pérez, J. (1995): «La idea de “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical», *Trans 1*.
- — (1999): «La tradición evocada: folklore y folklorismo», en: Eloy Gómez, Luis Díaz Viana, Josep Martí, Mikel Azurmendi: *Tradición Oral*, Santander: Universidad de Cantabria, Aula de Etnografía.
- Martín Gómez, R. (2005): *Trescasas. Hasta donde llegue la memoria*, Segovia, Excmo. Ayto. de Trescasas.
- Martín Martín, F. (1991): «Datos sobre Villacastín», *El Adelantado de Segovia*, Segovia.
- Martín-Vide, J.; Barriandos, M. (1995): «The use of rogation ceremony records in climatic reconstruction: a case of study from Catalonia (Spain)», *Climatic Change*, 30, 201-221.
- Martínez Díez, G. (1983): *Las Comunidades de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana*, Madrid, Editora Nacional.
- Marugán Arribas, A., Redondo Marugán, B. (1991): *La Nava, de la asunción. Memoria fotográfica y Apuntes históricos*, Ayuntamiento de Nava de la Asunción, Segovia.
- — (2015): *Las palabras y la música de Nava de la Asunción. Leyendas, noticias, cuentos, relatos, poesías y otras músicas de Nava de la Asunción. El tesoro*, Ayuntamiento de Nava de la Asunción, Segovia.
- Marugán Gómez, R. (2011): *Historia de Santiuste de San Juan Bautista*. Ayuntamiento de Santiuste de San Juan Bautista, Segovia.
- Merriam, Alan P. (1964): *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press (Traducción: Santacecilia, M. en Cruces et. al. [eds.] 2001).
- Molina y Rico, J. (1888): *Apuntes históricos de Segovia*, Segovia, Imprenta provincial de Segovia.
- Monjas Blasco, J. (2013): *Otero de Herreros, la historia rescatada*, Madrid, Visión Libros.
- Mosácula María, F. J. (2008): *Historia Económica y Social de La Lastrilla*. Ayuntamiento de La Lastrilla, Segovia.
- Municio Gómez, L. (2007): *Legajos apollillados. (Anotaciones y comentarios sobre documentos del Archivo Histórico de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza)*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia.
- Nettl, B. (2003): «Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los “Otros” y de nosotros como etnomusicólogos», *Trans 7*.
- Ovidio Nasón, P. (c. 12): *Fastos*, Madrid, Editorial Gredos, 2001.
- Panizo Rodríguez, J. (1991): «Rogativas de Tierra de Campos», *Revista de Folklore*, 124, 138-140.
- Pecharromás Cebrián, S. (2000): *Olombrada, notas para su historia*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia.
- Pedrell, F. (1917-1922): *Cancionero musical popular español*, Valls, Eduardo Castells Impresor (editor).
- Picatoste, V. (1890): *Descripción e historia política, eclesiástica y monumental de España para uso de la juventud. Provincia de Segovia*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y C.^ª.
- Porro Fernández, C. A. (2007): «Fondos musicales folklóricos en la Institución “Milá i Fontanals” del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). Las provincias de Palencia, Segovia y Salamanca (II)», *Revista de Folklore*, 322.
- Preciado, J. [c. 1770]: *Novena y noticia histórica de Nuestra Señora del milagro de Hornuez*, Segovia, reed. de 1918.
- Pujol, F. (1946): «Clasificación de las canciones populares», *Anuario Musical CSIC* Vol. I, 19-29.
- Ramírez Ramos, J. (1896): *Estudio de las principales causas que se oponen al desarrollo de la agricultura en la provincia de Segovia*, Segovia, Imprenta provincial de Segovia.
- Ramos Cano, L. (2013): *Cancionero de la memoria*, Carbonero el Mayor, Segovia, Colectivos de Acción Solidaria (CAS), Iniciativa Social de Mujeres Rurales (ISMUR), 2014.

- Righetti, M. (1955): *Historia de la liturgia*, Madrid, Editorial Católica.
- Rodríguez-Moñino Soriano, R. (2003): *Semblanza de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia*, Madrid, Beturia Ediciones.
- Romero, L.E.; Mayer, P. (2002): «Episodios de sequía en Gran Canaria en el siglo XVII: análisis de las rogativas como método de reconstrucción climática», En III Congreso AEC. El Agua y el Clima, Asociación Española de Climatología, 533-542.
- Rubio Gil, M. A. (2014): *Canciones de Aurora, Albas y Danzas al Despertar en el Folklore de la Provincia de Segovia*, una perspectiva sociocultural, Segovia, ICTS Manuel González Herrero, Diputación Provincial de Segovia.
- Sáez y Romero, M. (1930): *Crónicas segovianas: tiempos pasados*, Segovia, Imp. Carlos Martín.
- Santamaría, J. M. (2016): *Leyendas de las tierras de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia.
- Sanz Garrido, J. A. (1996): *Los gabarreros de El Espinar*, Ayuntamiento del Espinar, Segovia.
- Sanz González, F.; Pérez Gilmartín, D. (1995): *Fuentepelayo. La Octava*, Segovia, Excmo. Ayto. de Fuentepelayo.
- Sanz Martín, I. (2000): *Etnografía segoviana*, Segovia, Segovia Sur.
- — (2006): *Tierra de Pinares*, Segovia, Asociación Honore-Tierra de Pinares.
- Sanz Rodríguez (Piffa), L. (2011): *Crónicas de Antaño (I). Coca, 1813-1910*, Lulu, Francia.
- — (2013): *Crónicas de Antaño (III). Coca, 1911-1933*, Luis Sanz Rodríguez, España.
- Scheler, M. (1928): *El puesto del hombre en el cosmos. La idea de la paz perpetua y el pacifismo*, Barcelona, Alba Editorial, 2000.
- Sodi, M.; Cuva, A.; Raffa, V.; Triacca, M. A. (eds.) (1600): *Caeremoniale episcoporum: editio princeps*, Ciudad del Vaticano, Librería editrice vaticana, 2000.
- — (1600): *Ceremonial de los obispos: renovado según los decretos del Sacrosanto Concilio Vaticano II y promulgado por la autoridad del papa Juan Pablo II*, Bogotá, CELAM. Departamento de Liturgia, 1991.
- Sodi, M.; Triacca, A. M.; Martini, C. M. (eds.) (1570): *Missale Romanum: editio princeps*, Ciudad del Vaticano, Librería editrice vaticana, 2012 .
- — (1570): *Ordenación general del Misal Romano: traducción española de la «Editio typica tertia Missalis Romani» 2002*, Barcelona, Coeditories litúrgicos, 2005.
- Steward, J.; Seltzer, F. (1938): «Function and configuration in archaeology», *American Antiquity*, 4, 4-10 (Traducción: Valdés del Toro, R. en Harris, 1968).
- Tardío Dovao, T. (2010): *Ermidas y Santuarios de Segovia*, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce.
- Tejero Cobos, I. (1985): *Cancionero popular de Segovia*, Segovia, Cultura Popular Castellana.
- Tibulo, A. (c. 26 a.C.): *Elegías*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Tomás Arribas, J. (coord.) (1987): *Historia de Segovia*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Obra Social y Cultural.
- Tylor, E. B. (1881): *Anthropology: an introduction to the study of man and civilization*, Nueva York, D. Appleton, 1899 (Traducción: Valdés del Toro, R. en Harris, 1968).
- Velasco Bayón, B. (1974): *Historia de Cuéllar*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia.
- Velasco Maíllo, H. M. (1990): «El Folklore y sus Paradojas», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 49, 123-144.
- Vergara y Martín, G. M. (1921): *Tradiciones segovianas*, Segovia, Ed. La Tierra de Segovia
- Vicente-Serrano, S. M. (2006): «Spatial and temporal analysis of droughts in the Iberian Peninsula (1910-2000)», *Hydrological Sciences Journal*, 51 (1), 83-97.
- Virgilio Marón, P. (29 a.C.): *Georgicas* (trad. Juan de Arona), Lima, Imprenta de "El comercio" dirigida por J. M. Monterola, 1867.
- Zamora, R. (2000): «El estudio de la sequía de principios del siglo XIX en Orihuela, a partir de los valores de las rogativas "pro pluviam"», *Investigaciones Geográficas*, 23, 165-173.

Álbumes musicales

- Cubo Cubo, J. M.; Martín Useros J. M. (2014): *La tradición oral en Vegas de Matute* [CD] Segovia, Archivo Segoviano de Folklore.
- Díaz, J. (2005): *Rogativas y cantos para pedir agua* [CD] Valladolid, Barlovento Músicas.
- La Fanega (1978): *La Fanega* [LP-vinilo], Valladolid, Movieplay, Serie Gong.

Bases de datos

- CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), «Fondo de Música Tradicional» (2018) [Base de datos en línea] [fecha de consulta: marzo de 2018].
- Fundación Joaquín Díaz, «Fonoteca» (2018) [Base de datos en línea] [fecha de consulta: marzo de 2018].

Documentos en Internet

- Diputación Provincial de Segovia: «Población de Segovia», *Promoción económica: información socioeconómica y territorial*, <https://www.dipsegovia.es/documents/963029/d063d505-98e9-492a-924d-04c760c85a2f> (fecha de consulta: 30 de enero de 2018).
- Excmo. Ayto. de Montejo de la Vega de la Serrezuela (2015), *Informe de sostenibilidad ambiental*, <https://www.dipsegovia.es/documents/963029/4455780/INFORME+SOSTENIBILIDAD+AMBIENTAL.pdf> (fecha de consulta: el 4 de enero de 2018)
- García Martín, M. (2003): «Guía de Recursos Turísticos de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza». <http://www.comunidadepedraza.es/web/136474/54>. (fecha de consulta: 1 de febrero de 2018).
- La 8 Segovia (2016): «Segovia de pueblo en pueblo. San Miguel de Bernuy» <https://www.youtube.com/watch?v=SIFfrSGPH0Q> (fecha de consulta: 15 de enero de 2018).

Índice de informantes

- Adrada de Pirón: Felipe Gómez (79), Josefa
- Adrados: Ángel Luis Muñoz
- Aldeanueva de la Serrezuela: Petra
- Aldeanueva del Campanario: Aurora (64)
- Aldeanueva del Codonal: Valeriana Pascual (76), Teresa Martín (72)
- Aldea Real: Agapito, Vicente, Francisco Herrero Herranz (93)
- Alquité: Jeromín Ibáñez
- Arconillos: Ezequiel (59), María Sanz Tejedor (83), pastor
- Arcones: Basilia, Dionisio Hernanz (76)
- Arroyo de Cuéllar: Poli Zamarrón
- Ayllón: Josefa Socorro Olivares (97), Encarna (97), Dora Sanz Asenjo (86), Yolanda Castro (40)
- Balisa: José María Rubio (63), Misericordia Rubio
- Bercimuel: Juanita (78)
- Bernardos: Felisa (89), Maruja Gómez (85), María Morales, Estefanía
- Boceguillas: don Miguel Ángel, Faustino (87), Teresa Maderuelo Núñez (83)
- Brieva: Nicolás (60), Vidal (69), Consuelo (95)
- Caballar: Susi, Carmen
- Campo de Cuéllar: Ilumi (89)
- Campo de San Pedro: Emiliana Yagüe, Soledad Yagüe y otras dos hermanas, Enrique Barbollla (88)
- Cantalejo: don Juan (66), Mercedes de la Cruz (76)
- Carabias: Alfredo García Muñoz (67), Magdalena (65)
- Carbonero el Mayor: don Alberto Espinosa, Pali (83)
- Castro de Fuentidueña: Eulogio
- Castroserna de Abajo: Bonifacia (74)
- Castroserracín: Juan (80)
- Cedillo de la Fuente: Pifa *Tita* (87), Eusebia de Frutos (80), Isabel Moreno (81), Leo Sánchez (83)
- Cedillo de la Torre: Isabel Moreno (80), Mariano López de Lamo (82), José María García (61)
- Cerezo de Abajo: Ángel Carmona (62), Francisco Llorente (68)
- Cerezo de Arriba: Vicente (87), Juan Antonio, Amalia (66), Manolillo (96), José Vicente García González (66)
- Chañe: Luis, Paz Pedriza (79)
- Chatún: Tanis (84), Rosario (88), Lucila (81)
- Cilleruelo de San Mamés: Urbana Moreno Arribas (83)
- Coca: Francisca (85)
- Corral de Ayllón: Maruja (80), José Vitón (86), Aurelia, Almudena Arribas (73)
- Cuéllar: don Javier, Juan Carlos Llorente (64), Mariano de Frutos (69), María Jesús (73), María Ana Blanco Velasco (106)
- Duruelo: Ángel Arribas (83), Juanito *el de la Fresneda* (72)
- El Muyo: Martina y Pedro
- Escalona del Prado: Pedro Montaredo Sanz
- Escarabajosa de Cuéllar: Paco (70)
- Espirido: Visi
- Estebanvela: José Lucía (81), María Izquierdo (75)
- Etreros: Agustina Aguado *Tina*, Doroteo Callejo, Eloisina
- Fresneda de Cuéllar: Rosa
- Fresno de Cantespino: Teresa, Vitorina
- Fresno de la Fuente: María Amparo Horcajo (81), Mari Carmen Domínguez (80), Agustina Horcajo (79)
- Fuente de Cuéllar: Sira (71), Mari Paz Verdugo (71)
- Fuente el Olmo de Fuentidueña: Elisa (85)
- Fuentemizarra: Herminia Yagüe (78)
- Fuentepelayo: Agustín Ballesteros (90), Jesús Torrejo Tejedor (63), Magdalena Delgado (92)
- Fuentepiñel: Juan Cuéllar, Lucía Lázaro Pajares (82)
- Fuenterrebollo: Teófila (90), Lucía Calvo (88), Francisco Calvo (85), María (80), Eugenio (70)
- Fuentidueña: César Herrero Hernansanz (75), Fuencisla (73), Carmen Palomar (78)
- Gallegos: Victoriano Sancho, Juana Yagüe (78), Simona García (83), Manuel Escribano (86), Natividad Casillas (80), Francisco Lucas (83), Emiliana García (81)
- Garcillán: Martín Cantalejo (84)
- Gomezserracín: Dionisia (86), Federico
- Grajera: Lope (71), Benita
- Honrubia de la Cuesta: María, Pedro, Delfina (84), Mercedes (74)
- Hontalbilla: vecinas en la iglesia
- Ituero y Lama: un señor (72)
- Jemenuño: don Ángel San Vicente, patrona del cura

- La Mata: Petra, Julián Martín (80), Manuel Martín (78), Guadalupe González (74)
- Lastras de Cuéllar: Petra San Martín
- Losana de Pirón: Narciso Cantalejo (69), Miguel Ángel (65), Asunción, María Ángeles Velasco
- Maderuelo: Víctor (91), Pilar (87), Timoteo (93), Porfi Lobo (80)
- Martín Miguel: Victoria (65)
- Martín Muñoz de Ayllón: Justo (74), Martina (76)
- Marugán: Carlos
- Matabuena: Teodora Gil (80), Elisa García Arribas (85)
- Membibre de la Hoz: Henar González (80)
- Migueláñez: Frutos (69)
- Miguel Ibáñez: Visitación (73), M.^a Cruz Matarranz (90)
- Montejo de la Vega de la Serrezuela: José Antonio García Baciero (70), Blanca Izquierdo Arnaldo (85), Consuelo del Cura Hernando (75)
- Monterrubio: Pilar (72)
- Moral de Hornuez: Basilia (82), Consuelo Martín Cerezo, Aurelia de la Fuente, Lucio (84)
- Moraleja de Coca: Pepe Conde (75)
- Moraleja de Cuéllar: Paca (85), Gloria (73)
- Mozoncillo: Tere Antón
- Muñozeros: Vicente Cabrero, Eusebia, Pura (93), Dolores (85), Alicia Leonor
- Nava de la Asunción: Eulalia (95)
- Navafría: Carmen García (84)
- Navalilla: Paulino (84)
- Navalmanzano: María Isabel Sanz (63)
- Navares de Enmedio: Fernando, Bruno, Rosabel García, Ángela M. B.
- Navares de las Cuevas: Saturnino Honrubia Castro (77), Manuela (94), Nati (78)
- Navas de Oro: Servita (83)
- Olombrada: don Alberto
- Pajarejos: María Ángeles Martín (65)
- Paradinas: M.^a Carmen Luengo (74) y el coro de la parroquia, Juan Antonio
- Pedraza: Consuelo (79), un señor (85)
- Prádena: José Gil Lobo, Ángela Muncio (88)
- Rades de Arriba: Félix López (82)
- Remondo: Fuencisla de Arce, Antonio del Río (89)
- Riahuelas: Petra Gutiérrez del Río (95)
- Riaza: Elena de Frutos, Manola González Cerezo, Pilar González Cerezo, Carmen Moreno (92)
- Riofrío de Riaza: Manolo (94), Jacinto Vicente Vicente, Rosa Mari Vicente
- Sacramenia: María Luisa Domingo Redondo (41), Maribel Lázaro (65)
- San Miguel de Bernuy: Felicísimo, Gregorio Martín Lobo (83), Julia Pascual de Frutos (82), Juana Peña Galindo (67), Chema
- San Pedro de Gaillos: Demetrio Casado (98), Luis Contreras (93), Benita Bravo (85), Lope Bravo (90), Juana Bravo (84), María Alonso (89)
- Sangarcía: alcalde
- Santa María de Riaza: Mónica, Maximina *Maxi* Mateo (95), Víctor Arranz
- Santa María la Real de Nieva: don Alfonso, Milagros (89), Gaudencia Casado (82)
- Santibáñez de Ayllón: Esperanza, Juanita
- Santiuste de San Juan Bautista: Pilar Zamarrón (90)
- Santo Tomás del Puerto: Irene, Hermenegildo Ruiz Sanz (84), Luisa García Esteban (80),
- Sauquillo de Cabezas: Gerardo Arribas (83), Casimiro Marín (86), Pedro Luis
- Sebúlcor: Fulgencio (69), Elías (88)
- Sepúlveda: Félix (69), Juan Emilio
- Sotillo: Antonio Barahona (93), Seve (86)
- Torrecilla del Pinar: Julia Navajo (91), Elvira (88), María
- Torregutiérrez: José Cerezo (76), Mari Carmen Martín de la Fuente
- Torreiglesias: Antonio, don Fernando (58), Yolanda
- Torre Val de San Pedro: Goyo (88), Lucía García (75), Magdalena García (87)
- Turégano: don Ildefonso Asenjo Barbolla (78), Maruja, Juana, Aurelia, don Rafael (51), don Santos, Jacinta
- Turrubuelo: Justina (86), Enrique (84)
- Urueñas: María (80)
- Valdesimontes: Amelia (85)
- Valdevarnés: *Toño* González (69), Juliana (74)
- Valle de Tabladillo: Andrea Peña (90)
- Valleruela de Pedraza: Florencio (85)
- Valles de Fuentidueña: Pascual (70)
- Valseca: Juana Herrero (89), Conchi Cuadrado (77)
- Valtiendas: Luis, Felisa Rojo (77), Rosa Pecharromán (70), Mercedes Blanco (65), Marcela Melero (70)
- Vegafría: Victoriano García (87), Justina
- Veganzones: Juan Sanz (92), Petra Cuesta (84), Benita

- Vegas de Matute: Juan Miguel (49), José (58)
- Villacastín: Wenceslao (80), Julio (82)
- Villacorta: Nati Arranz Arranz (90), Lupe Arranz Arranz (82)
- Villafranca del Condado: Milagros Matesanz (83), Alberto Segovia (73)
- Villalvilla de Montejo: María González de Blas (73)
- Villoslada: Fuencis, Carmen (83)
- Zarzuela del Monte: Concha (77), Rufina (82)

Índice de transcripciones - orden alfabético de títulos

- A la Virgen del Otero - Balisa (página 262)
- A las Sagradas Reliquias - Paradinas (página 261)
- A Vos, Santo Cristo - Etreros (página 258)
- Adórote Cruz Bendita - Moraleja de Cuéllar (página 193)
- Agua pedimos, Señora - Honrubia de la Cuesta (página 94)
- Agua te pedimos - Maderuelo (página 86)
- Agua te pedimos (2) - Valdevarnés (página 86)
- Agua te pedimos (3) - Fuentemizarra (página 87)
- Agua te pedimos (4) - Riahuelas (página 117)
- Agua te pedimos (5) - Castiltierra (página 118)
- Agua te pedimos (6) - Valseca (página 267)
- Agua, Señor, agua - Martín Muñoz de Ayllón (página 107)
- Agua, Virgen pura - Ayllón (página 104)
- Agua, Virgen pura (2) - Saldaña de Ayllón (página 104)
- Agua, Virgen pura (3) - Santa María de Riaza (página 105)
- Al Cristo de la Capilla - Santiuste de San Juan Bautista (página 215)
- Al ver tu hermosura - San Miguel de Bernuy (página 167)
- Aquí me vengo a sentar - Moraleja de Cuéllar (página 194)
- Cantares a la Virgen de Salcedón para *pedirla* agua - Lastras de Cuéllar (página 191)
- Cantemos a Nuestra Reina - Cuéllar (página 202)
- Cantos a San Isidro - Fuentes de Cuéllar (página 196)
- Cantos al Santo Cristo y San Miguel - Villoslada (página 259)
- Cantos al Santo Cristo y San Miguel (2) - Villoslada (página 260)
- Coplas a la Virgen del Pinarejo - Aldeanueva del Codonal (página 219)
- Cristo de la Buena Muerte - Fuente el Olmo de Fuentidueña (página 164)
- Cristo de las Cinco Llagas - Moraleja de Coca (página 215)
- Dadnos el agua, Señor - Gomezserracín (página 200)
- Dadnos el agua, Señora - Chañe (página 197)
- Dadnos el agua, Señora (2) - Chañe (página 198)
- Danos agua cristalina - Zarzuela del Monte (página 256)
- Danos agua, danos agua - Monterrubio (página 257)
- Danos de vuestro agua - Moraleja de Cuéllar (página 193)
- Danos el agua, Señora - Fresneda de Cuéllar (página 199)
- Estas puertas son de vidrio - Moraleja de Cuéllar (página 194)
- Gozos a la Novena de Nuestra Señora de Salcedón - Lastras de Cuéllar (página 189)
- Gozos a San Valentín y Santa Engracia - Caballar (página 275)
- Gozos de la Visita a Nuestra Señora de Salcedón - Lastras de Cuéllar (página 190)
- Gozos de los Santos Mártires de Caballar - Caballar (página 276)
- Gozos del Santo Cristo - Fuentes de Cuéllar (página 195)
- Himno a la Virgen del Pinar - Cantalejo (página 141)
- Himno a la Virgen del Pinarejo - Aldeanueva del Codonal (página 219)
- Himno a la Virgen del Pinarejo (2) - Aldeanueva del Codonal (página 217)
- Himno a la Virgen del Río - San Miguel de Bernuy (página 165)
- Himno a la Virgen del Río (2) - San Miguel de Bernuy (página 166)
- Himno a Santa María del Pinar - Cantalejo (página 140)
- Himno del Pinarejo - Aldeanueva del Codonal (página 218)
- Nuestra Señora de Prados - Miguel Ibáñez (página 262)
- Oh, Cristo de las Estrellas - Fuentepelayo (página 270)
- Oh, San Isidro - Valtiendas (página 170)
- Oh, San Isidro (2) - Migueláñez (página 265)
- Oh, Virgen de la Piedad - Garcillán (página 266)

- Oh, Virgen de Veladiez - Espirdo (página 273)
- Oh, Virgen de Veladiez (2) - Espirdo (página 274)
- Oh, Virgen del Río - San Miguel de Bernuy (página 168)
- Oh, Virgen del Río (2) - San Miguel de Bernuy (página 169)
- Oh, Virgen Madre María - Grajera (página 142)
- Oh, Virgen Santa del Burgo - Turégano (página 272)
- Padre Eterno - Cilleruelo de San Mamés (página 82)
- Padre Eterno (2) - Cilleruelo de San Mamés (página 83)
- Pedir agua a la Virgen. A la Virgen de Hornuez - Riaza (página 120)
- Qué es aquello que reluce - Riaza (página 121)
- Rogativas al Santo Cristo de las Estrellas - Fuentepelayo (página 269)
- Sagrada Virgen del Río - Sotillo (página 143)
- Sagrada Virgen del Val - Montejo de la Vega de la Serrezuela (página 95)
- Santo Cristo de Hontariego - Hontalbilla (página 192)
- Santo Cristo de Hontariego (2) - Hontalbilla (página 192)
- Santo Cristo de la Salud - Valdevarnés (página 85)
- Santo Cristo del Amor - Vegas de Matute (página 254)
- Santo Cristo del Crucero - Cedillo de la Torre (página 81)
- Santo Cristo del Crucero (2) - Campo de San Pedro (página 84)
- Santo Cristo del Crucero (3) - Maderuelo (página 85)
- Santo Cristo del Perdón - Chatún (página 200)
- Santo Cristo el Corporario - Riahuelas (página 119)
- Vamos al Henar - Gomezerracín (página 201)
- Vamos al Henar (2) - Moraleja de Cuéllar (página 201)
- Versos al Santísimo Cristo de la Piedad - Riofrío de Riaza (página 122)
- Villancicos al Cristo de Santa Juliana - Navalmanzano (página 203)
- Villancicos al Cristo de Santa Juliana (2) - Navalmanzano (página 204)
- Virgen de la Peña - Sepúlveda (página 140)
- Virgen de Natividad - Santa María de Riaza (página 106)
- Virgen del Rosario - Mazagatos (página 107)
- Virgen Santa de la Antigua - Villafranca-Condado de Castilnovo (página 144)
- Virgen Santa de la Peña - Sepúlveda (página 139)
- Virgen Santa de la Peña (2) - Sepúlveda (página 139)
- Virgen Santa de los Olmos - Los Valles de Fuentidueña (página 164)
- Virgen Santa de Rodelga - Mozoncillo (página 268)
- Virgen Santa del Pinar - Torrecilla del Pinar (página 163)

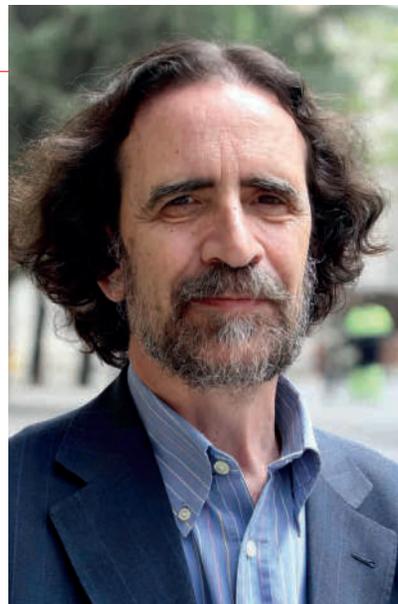
Índice de transcripciones - orden alfabético de pueblos

- Himno a la Virgen del Pinarejo - Aldeanueva del Codonal (página 219)
- Himno a la Virgen del Pinarejo (2) - Aldeanueva del Codonal (página 217)
- Himno del Pinarejo - Aldeanueva del Codonal (página 218)
- Coplas a la Virgen del Pinarejo - Aldeanueva del Codonal (página 219)
- Agua, Virgen pura - Ayllón (página 104)
- A la Virgen del Otero - Balisa (página 262)
- Gozos a San Valentín y Santa Engracia - Caballar (página 275)
- Gozos de los Santos Mártires de Caballar - Caballar (página 276)
- Santo Cristo del Crucero (2) - Campo de San Pedro (página 84)
- Himno a Santa María del Pinar - Cantalejo (página 140)
- Himno a la Virgen del Pinar - Cantalejo (página 141)
- Agua te pedimos (4) - Riahuelas (página 117)
- Agua te pedimos (5) - Castiltierra (página 118)
- Santo Cristo del Crucero - Cedillo de la Torre (página 81)
- Padre Eterno - Cilleruelo de San Mamés (página 82)
- Padre Eterno (2) - Cilleruelo de San Mamés (página 83)
- Cantemos a Nuestra Reina - Cuéllar (página 202)
- Dadnos el agua, Señora - Chañe (página 197)
- Dadnos el agua, Señora (2) - Chañe (página 198)
- Santo Cristo del Perdón - Chatún (página 200)
- Oh, Virgen de Veladiez - Espirdo (página 273)
- Oh, Virgen de Veladiez (2) - Espirdo (página 274)

- A Vos, Santo Cristo - Etreros (página 258)
- Danos el agua, Señora - Fresneda de Cuéllar (página 199)
- Cristo de la Buena Muerte - Fuente el Olmo de Fuentidueña (página 164)
- Agua te pedimos (3) - Fuentemizarra (página 87)
- Rogativas al Santo Cristo de las Estrellas - Fuentepelayo (página 269)
- Oh, Cristo de las Estrellas - Fuentepelayo (página 270)
- Cantos a San Isidro- Fuentes de Cuéllar (página 196)
- Gozos del Santo Cristo - Fuentes de Cuéllar (página 195)
- Oh, Virgen de la Piedad - Garcillán (página 266)
- Dadnos el agua, Señor - Gomezserracín (página 200)
- Vamos al Henar - Gomezserracín (página 201)
- Oh, Virgen Madre María - Grajera (página 142)
- Agua pedimos, Señora - Honrubia de la Cuesta (página 94)
- Santo Cristo de Hontariego - Hontalbilla (página 192)
- Santo Cristo de Hontariego (2) - Hontalbilla (página 192)
- Gozos a la Novena de Nuestra Señora de Salcedón - Lastras de Cuéllar (página 189)
- Gozos de la Visita a Nuestra Señora de Salcedón - Lastras de Cuéllar (página 190)
- Cantares a la Virgen de Salcedón para *pedirla* agua - Lastras de Cuéllar (página 191)
- Virgen Santa de los Olmos - Los Valles de Fuentidueña (página 164)
- Agua te pedimos - Maderuelo (página 86)
- Santo Cristo del Crucero (3) - Maderuelo (página 85)
- Agua, Señor, agua - Martín Muñoz de Ayllón (página 107)
- Virgen del Rosario - Mazagatos (página 107)
- Nuestra Señora de Prados - Miguel Ibáñez (página 262)
- Oh, San Isidro (2) - Migueláñez (página 265)
- Sagrada Virgen del Val - Montejo de la Vega de la Serrezuela (página 95)
- Danos agua, danos agua - Monterrubio (página 257)
- Cristo de las Cinco Llagas - Moraleja de Coca (página 215)
- Vamos al Henar (2) - Moraleja de Cuéllar (página 201)
- Aquí me vengo a sentar - Moraleja de Cuéllar (página 194)
- Adórote Cruz Bendita - Moraleja de Cuéllar (página 193)
- Danos de vuestro agua - Moraleja de Cuéllar (página 193)
- Estas puertas son de vidrio - Moraleja de Cuéllar (página 194)
- Virgen Santa de Rodelga - Mozoncillo (página 268)
- Villancicos al Cristo de Santa Juliana - Navalmanzano (página 203)
- Villancicos al Cristo de Santa Juliana (2) - Navalmanzano (página 204)
- A las Sagradas Reliquias - Paradinas (página 261)
- Santo Cristo el Corporario - Riahuelas (página 119)
- Pedir agua a la Virgen. A la Virgen de Hornuez - Riaza (página 120)
- Qué es aquello que reluce - Riaza (página 121)
- Versos al Santísimo Cristo de la Piedad - Riofrío de Riaza (página 122)
- Agua, Virgen pura (2) - Saldaña de Ayllón (página 104)
- Al ver tu hermosura - San Miguel de Bernuy (página 167)
- Himno a la Virgen del Río - San Miguel de Bernuy (página 165)
- Himno a la Virgen del Río (2) - San Miguel de Bernuy (página 166)
- Oh, Virgen del Río - San Miguel de Bernuy (página 168)
- Oh, Virgen del Río (2) - San Miguel de Bernuy (página 169)
- Agua, Virgen pura (3) - Santa María de Riaza (página 105)
- Virgen de Natividad - Santa María de Riaza (página 106)
- Al Cristo de la Capilla - Santiuste de San Juan Bautista (página 215)
- Virgen Santa de la Peña - Sepúlveda (página 139)
- Virgen Santa de la Peña (2) - Sepúlveda (página 139)
- Virgen de la Peña - Sepúlveda (página 139)
- Sagrada Virgen del Río - Sotillo (página 143)
- Virgen Santa del Pinar - Torrecilla del Pinar (página 163)
- Oh, Virgen Santa del Burgo - Turégano (página 272)
- Santo Cristo de la Salud - Valdevarnés (página 85)
- Agua te pedimos (2) - Valdevarnés (página 86)
- Agua te pedimos (6) - Valseca (página 267)
- Oh, San Isidro - Valtiendas (página 170)
- Santo Cristo del Amor - Vegas de Matute (página 254)
- Virgen Santa de la Antigua - Villafranca-Condado de Castilnovo (página 144)
- Cantos al Santo Cristo y San Miguel - Villoslada (página 259)
- Cantos al Santo Cristo y San Miguel (2) - Villoslada (página 260)
- Danos agua cristalina - Zarzuela del Monte (página 256)

Luis Díaz Viana (1951)

Doctor en Filología, antropólogo y escritor, Profesor de Investigación del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC), además de Secretario Ejecutivo de la Cátedra de Patrimonio Cultural Inmaterial Europeo del Instituto de Estudios Europeos de la Universidad de Valladolid y, actualmente, Profesor 'Ad Honorem' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ha sido Profesor Titular de Antropología Social de la Universidad de Salamanca e Investigador Asociado del Departamento de Antropología de la Universidad de California en Berkeley. Presidente de la Asociación de Antropología de Castilla y León y miembro de varios comités de revistas de su especialidad, como *Disparidades*, lo ha sido -también- de la Fulbright Commission y del Standing Committee for Humanities de la European Science Foundation. En España, ha dirigido varios proyectos I+D+i y se le han concedido seis sexenios de investigación por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI) del Ministerio de Ciencia e Innovación.



Editor de importantes colecciones de cuentos, romances y leyendas populares de España, como los Cuentos populares de Aurelio M. Espinosa, ha publicado más de setenta obras individuales o colectivas, buena parte de ellas dedicadas a la realidad antropológica castellana y leonesa, como *Castilla y León: imágenes de una identidad. Notas para un manual de etnografía* (1997) o, en co-coordinación con Dámaso J. Vicente Blanco, *El patrimonio Cultural de Castilla y León* (2016). Ha sido reconocido con diversas distinciones científicas o literarias, como el Premio Castilla y León en Ciencias Sociales y Humanidades, el Premio Nacional de Investigación Cultural "Marqués del Lozoya" del Ministerio de Cultura al mejor artículo y el Premio de Novela "Ciudad de Salamanca" por *Los últimos paganos*. El Tercer congreso Internacional de Poéticas de la Oralidad le ha dedicado en 2021 un homenaje a su trayectoria profesional. Desde hace más de dos décadas viene ocupándose en trabajos pioneros de los nuevos relatos de la sobremodernidad, así con los libros *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización* (2003), *Narración y memoria: anotaciones para una antropología de la catástrofe* (2008) y *Miedos de hoy. Leyendas urbanas y otras pesadillas de la sobremodernidad* (2017) o la reedición de su obra de referencia *Los guardianes de la tradición y otras imposturas acerca de la cultura popular* (2019).

Luis Díaz ha colaborado en diversos medios de comunicación, habiendo recibido el Premio 'Numancia' de Periodismo y escribiendo columnas semanales durante un cuarto de siglo en periódicos como El Mundo o, en el presente, en El Norte de Castilla. Su obra poética impresa fue -en gran parte- recogida en la compilación titulada *En honor de la quimera* y en distintas revistas literarias y antologías.

Juan Delgado Serrano

Nacido en Salamanca en 1985, es licenciado en Etnomusicología por el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL), disciplina en la que obtuvo el Premio de Honor de Fin de Carrera. Amplió sus estudios en etnomusicología licenciándose en Antropología Social y Cultural por la UNED, y obtuvo una Beca de Colaboración en Antropología con el grupo de investigación "Madrid Cosmópolis", bajo la supervisión del Profesor Francisco Cruces, para el proyecto "Música e Industria. Investigación sobre músicas populares urbanas". También ha colaborado como transcriptor y analista musical con el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca.

Además, es licenciado en Composición por el COSCYL y graduado en BA/BSc (Hons) en Audio Production por Middlesex University (First Class Honours). Tras estudiar piano clásico, se especializó en piano jazz y moderno con Germán Kucich en la Escuela de Música Creativa de Madrid.

Colabora como profesor de música y sonido con SAE Institute y Universidad Nebrija, y ha trabajado como productor musical, arreglista, músico e ingeniero de sonido en proyectos discográficos con artistas como Rosendo, Celtas Cortos, Capitán Canalla, Cooper o Rodrigo Mercado, así como con sellos discográficos como Warner Music o Elephant Records, y es colaborador habitual del productor Eugenio Muñoz. También ha ejercido de director musical y músico de directo en varios proyectos musicales, y lidera la banda Nubes de Malta como artista, autor y productor.

Ha obtenido el primer premio en el Certamen Internacional de Composición XXXI Premio Jóvenes Compositores SGAE-CNDM con su obra "Ad Petendam Pluviam", que se encuentra inspirada en la investigación etnográfica recogida en este libro. La obra recrea el fenómeno de las prácticas propiciatorias campesinas de petición de lluvias, sumergiendo al oyente en una atmósfera intimista y evocadora en la que se recrea la situación de sequía en el campo, el lamento de los labradores, la mirada de mujeres y hombres suplicando al cielo y el paulatino y sobrecogedor advenimiento de la lluvia.

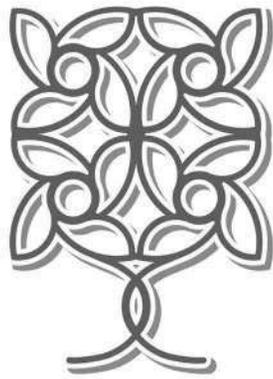
Actualmente, cursa estudios de Máster en Investigación Antropológica y compagina su dedicación académica como investigador en antropología y etnomusicología con su trabajo como compositor, diseñador sonoro y productor musical.



María Esteban García

Nacida en Segovia en 1984, es licenciada en Antropología Social y Cultural por la UNED, y doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Además es licenciada en Física por la Universidad de Salamanca y trabaja como profesora de matemáticas en un Instituto de Educación Secundaria. Se ha especializado en la docencia en el Bachillerato de Excelencia, y colabora en la organización de diversas actividades que estimulan el talento matemático en los más jóvenes, como el Concurso de Primavera de Matemáticas o la Olimpiada Matemática. Como coautora de este libro, ha colaborado en distintas tareas de documentación y revisión del mismo. Además, ambos autores desarrollaron conjuntamente el trabajo de campo que integra este proyecto.





ISBN: 978-84-17191-50-4



9 788417 191504



Diputación de Segovia



INSTITUTO
DE LA
CULTURA
TRADICIONAL
SEGOVIANA

MANUEL GONZÁLEZ HERRERO