

Los paloteos en la provincia de Segovia: análisis y estudio comparativo de su interpretación

(The Sticks Dances in the province of Segovia: an analysis and a comparative study of their interpretation)

Álvarez Collado, M^a Fuencisla
I.E.S. Luis Buñuel. C/ Berlín nº 2. 28922 Alcorcón
fuencisla.alvarezcollado@educa.madrid.org

BIBLID [1137-859X (2012), 14; 301-315]

Recep.: 28.12.2010

Acep.: 28.08.2012

El cuándo y cómo de las danzas de paloteo, siempre han sido incógnitas que resolver. Por ello, en la provincia de Segovia, se ha tomado como referencia para su estudio, el análisis diacrónico y sincrónico, de los elementos constituyentes de las mismas en las localidades de Tabanera del Monte, Fuentepelayo, San Pedro de Gaillos, Carrascal de la Cuesta y Mozoncillo.

Palabras Clave: Paloteos. Segovia. Estudio diacrónico. Sincrónico.

Makil dantzen noizkoa eta nolakoa beti aztertu beharreko kontuak izan dira. Hori dela eta, Segoviako probintzian, halako dantzak aztertzeko osagaien analisi diakronikoa eta sinkronikoa hartu dira kontuan ondoko herriei dagokienez: Tabanera del Monte, Fuentepelayo, San Pedro de Gaillos, Carrascal de la Cuesta eta Mozoncillo

Giltza-Hitzak: Makil dantzak. Segovia. Azterketa diakronikoa. Sinkronikoa.

Le quand et comment des danses de paloteo, ont toujours été des inconnues à résoudre. Pour cela, dans la province de Ségovie, on a pris comme référence pour leur étude l'analyse diachronique et synchronique, de leurs éléments constituants dans les localités de Tabanera del Monte, Fuentepelayo, San Pedro de Gaillos, Carrascal de la Cuesta y Mozoncillo

Mots-Clés : Danses au bâton. Ségovie. Étude diachronique. Synchronique.

1. INTRODUCCIÓN

Las danzas de paloteo han sido y son una manifestación folclórica muy extendida por la provincia de Segovia, que no en la capital, especialmente en la mitad oriental, coincidiendo en esta localización con la zona de difusión del románico en la provincia, y con el trazado la Cañada Real Soriano-Occidental, lo que podría haber contribuido a su difusión. En la actualidad las conservan total o parcialmente en activo las poblaciones de Bernardos, Armuña, Lastras de Cuellar, Aguilafuente, Mozoncillo, Fuentepelayo, Carbonero El Mayor, Carrascal de la Cuesta, La Lastrilla, Tabanera del Monte, San Pedro de Gaíllos, Valleruela de Pedraza, Valleruela de Sepúlveda, Veganzones, Muñoveros, Bernuy de Porreros, Castroserna de Abajo, Orejana, Arcones, Prádena, Gallegos, Torre Val de San Pedro, Matabuena, y Torreiglesias. Dado el número de manifestaciones, inabarcables en la extensión de un artículo, he decidido centrarme en las de Tabanera del Monte, Fuentepelayo, San Pedro de Gaíllos, Carrascal de la Cuesta y Mozoncillo, al considerarlas *a priori* referente en la interpretación de los paloteos en zonas geográficamente distintas de la provincia: Tabanera del Monte y Carrascal de la Cuesta en el pie de monte de la Sierra, Fuentepelayo y Mozoncillo en la campiña de cereales, y San Pedro de Gaíllos en el macizo calcáreo.

Con este artículo se pretende una aproximación a dichas danzas, partiendo del estudio diacrónico y sincrónico de la evolución del traje, las piezas ejecutadas, la música (melodía y acompañamiento), letra y coreografía, a través de la observación directa de la ejecución de las mismas durante las procesiones patronales, de los testimonios orales y la consulta de fuentes bibliográficas.

Los paloteos en la provincia de Segovia consisten en la escenificación de una coreografía formada por lazos y calles, de corta duración y estructura repetitiva (tanto en música como en movimiento), en la que, si la coreografía lo permite, serán hombres, solteros y del municipio tanto la “zorra” o “zarragón” como los ocho danzantes que golpean entre sí o con los compañeros dos palos a modo de *obstinato* rítmico sobre la melodía. Ésta a su vez, es interpretada por la dulzaina y acompañada rítmicamente, por el tamboril y el bombo. De no ser así, la mayoría de las piezas tienen letra, ya sea propia o adaptada, utilizada en tiempos pasados en ausencia de dulzaineros, ya que éstos cobraban por interpretación, y en los ensayos era muy habitual recurrir a las letras preexistentes o incluso inventarlas como vehículo para la interpretación vocal de las mismas ante la ausencia del instrumentista.

2. CRONOLOGÍA Y DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

Una de las tesis fundamentales del estudio etnomusicológico del que deriva el artículo que aquí se presenta, es la diferencia ocasionada por una

relación directa entre los distintos talleres del románico en la provincia de Segovia¹, la última fase de la Repoblación,

[...] en los años centrales del X [...] fueron instalándose fortificaciones [...] Maderuelo [...] Asur Fernández [...] instaló fortificaciones [...] en Cuevas de Provanco y en los campos de Sacramenia hasta Castroserracín [...] repobló Cuellar y su territorio. Según el origen de los repobladores [...] se ha hablado de tres fases [...] gentes venidas de Burgos y La Rioja [...] (Cerdeña, Cerezo, Ventosilla, Tabladillo, Dueruelo, Brieva, Mansilla). Se ha hablado también de una repoblación nobiliaria [...]. En el caso de Martín Muñoz [...] Muño Pedro, Sancho Nuño, Martín Miguel, Miguel Añez, Gómez Serracín. En una segunda fase los repobladores vinieron de Navarra y Aragón) Narros, Gómez Naharroo, Aragoneses [...] Ochando [...] Anaya. A mediados del siglo XII [...] una mayoría de colonos llegaron de tierras más lejanas galaico-leoneses, dando lugar [...] a aldeas con el topónimo de "Gallegos".²

y la Cañada Real,

1273 [...] La Mesta [...] el territorio segoviano quedó situado en el centro [...] de comunicaciones pecuarias [...] que conectaban las Sierras y Sistemas montañosos que rodean la Cuenca del Duero, con los pastos [...] entre el Tajo y Sierra Morena. La cañada segoviana partía de [...] (La Rioja) [...] siguiendo tres rutas [...] enlazadas entre sí [...] y que convergían en territorio segoviano: una pasaba por tierras de Burgos, Palencia, Valladolid, otra por Lerma y Aranda de Duero, y la tercera por Soria.³

Sería la Cañada Soriano-Occidental en su tramo segoviano la que afectaría de pleno al estudio aquí expuesto. Dicha Cañada recorre la vera de la Sierra, desde Ayllón hasta Villacastín, atravesando localidades o zonas concretas objeto del presente estudio, que tienen o han tenido en su folclore estas danzas en algún momento de su historia. De los pueblos propios de la Cañada Real Soriano-Occidental y los pueblos citados al inicio del artículo podemos sintetizar las siguientes conexiones: Sepúlveda (geográficamente relacionada con San Pedro de Gaíllos, Orejana, Castroserna de Abajo, Valleruela de Sepúlveda y Valleruela de Pedraza), Cerezo de Abajo (ha tenido las danzas en su haber, y es una localidad muy cercana a Arcones y Castroserna de Abajo), Perorrubio (ha tenido danzas de paloteo), Arcones (tiene actualmente estas danzas en su folclore), Navafría (relacionada geográficamente con Gallegos de la Sierra y Torre Val de San Pedro), Turégano (relacionado geográficamente con Carrascal de la Cuesta, Veganzones y Muñoveros), Palazuelos de Eresma (relacionada geográficamente en el entorno de Tabanera del Monte, La Lastrilla y Bernuy de Porreros) y Revenga (que ha presentado danzas de paloteo en su tradición)

1. Donde podemos diferenciar cuatro talleres, en cuatro zonas geográficas distintas: Taller de Fuentidueña, Zona nor-oriental de Tierras de Segovia, Taller de Duratón (a dónde pertenecería San Pedro de Gaíllos y todo el macizo calcáreo al que se hace referencia en el artículo), y Taller de Tierras de Segovia (a dónde pertenecería Carrascal de La Cuesta).

2. (VVAA: 1987; pp. 54-57)

3. (*Opus Citatum*, 81)

sin poder dejar de mencionar los ejemplos de Románico que en varias de estas localidades encontramos⁴.

Son estos tres factores, los que a mi modo de ver interrelacionan en la distribución geográfica de las danzas de paloteo en la provincia de Segovia y en sus diferencias. Quedan fuera de esta posible triple influencia las localidades de Lastras de Cuellar, Aguilafuente, Fuentepelayo, Mozoncillo, Carbonero El Mayor, Bernardos y Armuña situados todos en la mitad occidental de la provincia, en la campiña de cereales o limitando con ella, de la cual se tomará como ejemplo los paloteos de Fuentepelayo y Mozoncillo.

A partir de aquí, el resto de la propagación se pudo deber a la tradición oral y a los dulzaineros, que llevaban las melodías por doquier.

3. LOS TRAJES

Es difícil concretar la estética del traje de los danzantes, y, en general, de todos los elementos integrantes de estas danzas, en una manifestación folclórica con tantos años en su haber, incluso siglos. Desde mi punto de vista debe entenderse una relación directa entre la diferencia sincrónica del traje utilizado por los danzantes y, como se citara en el punto anterior, las fases de la Repoblación, los diferentes talleres del Románico y el trazado de la Cañada Soriano-Occidental. Es ahí donde puede radicar la explicación en cuanto a las diferencias encontradas, como es principalmente el uso de la enagüilla en el macizo calcáreo, como por ejemplo, Valleruela de Pedraza, Torre Val de San Pedro y Gallegos de la Sierra⁵ (este limitando con dicha zona). El traje, al ser un elemento más de las propias danzas, participó del proceso de estereotipación (en cuanto a la estética del traje festivo) producido por la difusión de las mismas.

No obstante el origen guerrero de estas danzas, adaptadas a un ambiente de fiesta, pudo hacer que se mantuviera la enagüilla, a imitación de la túnica propia de los pueblos que habitaban la Península en la Edad Antigua. Obviamente esto es difícil de constatar, pues los testimonios escritos no van más allá del siglo XVI y no en todas las localidades se tienen tan preciadas fuentes de información.

Del estudio diacrónico que aquí se presenta se desprende el argumento de que Tabanera del Monte es la localidad en la que más cambios ha sufrido el traje de los danzantes con el paso del tiempo. Estos paloteos, de los que por tradición oral se sabe que ya se realizaban a principios del siglo XX, fueron recuperados en la década de 1940 de la mano de Manuel Tapias que en ausencia de dulzainero, cantaba las piezas mientras eran ejecutadas, y

4. Dichos ejemplos se localizan en Sepúlveda, San Pedro de Gaíllos, Orejana, Perorrubio, Castroserna de Abajo, Valleruela de Pedraza, Arcones, Torre Val de San Pedro, Muñoveros, Bernuy de Porreros y Revenga.

5. Relacionados con el Taller del Duratón.

a partir de entonces ha ido cambiando el atuendo de los mozos hasta nuestros días.

En 1991 se incorpora el traje masculino segoviano con pantalón oscuro (negro), camisa, chaleco con espalda blanca, faja roja, pañuelo a la cabeza, medias de calceta y alpargatas. Todos los trajes son iguales y desde 1991 se mantiene la estética de traje típico masculino segoviano.

Fuentepelayo, localizada, al igual que Mozoncillo fuera del área del Románico y de la Cañada, y geográficamente situados los dos en la Campiña de cereales, comparte con Tabanera la misma estética de traje masculino segoviano de fiesta, pero la diferencia radica en que aquí son propiedad de los danzantes y por tanto personalizados en su faja y adornos. No obstante coincide en el uso del chaleco blanco en la espalda, pantalón oscuro, medias de calceta blancas y alpargatas aunque con la particularidad del pañuelo en bandolera a cuadros rojos y negros (estampado que al mismo tiempo es compartido con las localidades de Mozoncillo, San Pedro y Carrascal).

Respecto a San Pedro de Gaillos las referencias gráficas encontradas de la década de los 50 ponen de manifiesto, que en la vestimenta de los danzantes solo ha variado el pañuelo de cuadros, que hasta 1948 se llevaba a en la cabeza, y que paso a colocarse sobre la espalda. La diferencia más notable es la enagüilla, de flores y diferentes, que incluyen también un chaleco totalmente blanco, adornado en la trasera con cintas gruesas acabadas en pico, de origen religioso, pañuelo de cuadros rojos y negros al cuello (mismo estampado que Mozoncillo, Fuentepelayo y Carrascal) con el pico hacia la espalda, mantón a modo de faja a la cintura, pololos por debajo de la enagüilla, medias de calceta y alpargatas. No obstante no se puede pasar por alto la mención del uso de esta enagüilla en pueblos del macizo calcáreo segoviano, al que pertenece San Pedro de Gaillos y Valleruela de Pedraza o limítrofes al mismo como Torre Val de San Pedro y Gallegos de la Sierra⁶ que siguen manteniendo el uso de las enagüillas.

En cambio, Carrascal de la Cuesta presenta un grupo de paloteo bastante variopinto debido a la baja demografía y la consiguiente pérdida de población que el municipio ha sufrido en las últimas décadas. En un intento por recuperar y mantener los paloteos, el grupo está integrado por chicas con el traje de segoviana, niños igualmente ataviados con el traje de segoviano, y un pequeño grupo que lleva el traje "típico" de danzante, con estética del traje masculino segoviano que incluye como variante, la sustitución del chaleco visto en otras localidades, por una casaca, pero que comparte con el traje de Tabanera del Monte y Fuentepelayo el pantalón oscuro (negro), con medias de calceta blanca y alpargatas Hay que señalar, que en los últimos años, como novedad, los mozos han introducido el pañuelo a la cabeza que en testimonios gráficos encontrados de la década de los 60, no aparece.

6. Coincidentes con el taller del románico de Duratón y la Cañada.

En lo que a Mozoncillo se refiere, respecto al traje, éste comparte con Tabanera y Fuentepelayo el traje masculino segoviano: pantalón oscuro (en este caso marrón), chaleco blanco en la espalda, faja azul y pañuelos de cuadros negros y rojos al cuello, con el mismo estampado que el pañuelo que lleva Fuentepelayo a modo de bandolera, Carrascal a la cabeza o San Pedro de Gaillos también al cuello).

4. REPERTORIO Y PERFORMANCE

Todas las poblaciones tienen en su haber un corpus de piezas fijas para ejecutar en las procesiones patronales y que son representadas siempre en el mismo lugar del recorrido. Algunas coinciden en nombre, como es el caso de “El Clavito”, cuya interpretación comparten Tabanera, Fuentepelayo y Carrascal, pero que presenta variantes en la melodía, aunque no en la letra; o en “La Reverencia” o señal de adoración que se hace en la primera pieza ejecutada al inicio de las procesiones de Tabanera del Monte, Fuentepelayo, Carrascal y Mozoncillo, denominada también “Marcha” (Real) y que no es otra que una adaptación de la melodía del Himno Nacional de España. En Fuentepelayo, la señal de reverencia o adoración se realiza en la primera pieza, denominada “Carlos V” con letra y música propia, aunque “las personas mayores...dicen que...en su juventud...el primer paloteo que hacían...era La Marcha Real, pero que tuvieron que sustituirlo por el de Carlos V en el año 1931, desde la República”⁷.

Otro rasgo común es el de representar una pieza dentro del templo, como se observa en Tabanera, Fuentepelayo, Carrascal y Mozoncillo (aunque en el caso de Tabanera del Monte la tradición de representar “El Clavito” dentro, se perdió en la década de los 90 por reformas que se hicieron en el interior del mismo). En el caso de San Pedro de Gaillos, el documento gráfico no se obtuvo de sus fiestas patronales, pero en el Centro de Interpretación del Folklore de esta localidad se han observado testimonios audiovisuales que demuestran la representación de dichas danzas en el interior del templo, y que se tuvieron que suspender por la complejidad de convertir el espacio del templo, en el necesario para la realización de las mismas.

En Tabanera del Monte ejecutan los paloteos, hombres y solteros, en la procesión en honor a San Juan, considerada la fiesta mayor, o en su defecto el domingo más cercano. En su repertorio incluyen piezas como “La Reverencia”, “La Viudita”, “Los Oficios”, “La Panadera”, “El Clavito”, “La Rosa”, y “Las Palomas”, estas dos últimas incorporadas en el año 2006. Todas ellas con letras propias a excepción de “La Reverencia”, utilizadas en los ensayos en ausencia de dulzainero.

Fuentepelayo ejecuta los paloteos en la procesión de La Octava del Corpus, exclusivamente por hombres que a su vez bailan también delante

7. (ARRIBAS ARRIBAS. *Fuentepelayo*; p. 155)

de la custodia. La totalidad de piezas incluidas en el repertorio no son representadas, y éstas se suelen resumir en las de “Carlos V”, “Diana”, “Clavito”, “La ventana” y “Jota del Paloteo” (exclusiva de Fuentepelayo), representadas siempre siguiendo el mismo recorrido.

San Pedro de Gaíllos ejecuta los paloteos en la procesión de San Pedro Apóstol, a finales de Junio y en la Virgen de Septiembre, el primer fin de semana de dicho mes. Su repertorio consta de trece paloteos bailados por chicos y uno mixto: “Entradilla”, “Tres puntos”, “Submarino”, “Salto de la Trucha”, “La Salve”, “La Abuela” (paloteo mixto: los chicos palotean mientras las chicas bailan la jota), “Repicoteado El Peral”, “Repicoteado Villa de Tudela”, “La Cruz”, “El Credo”, “Trébol”, “Reverencia”, “Modistillas”, “Paloteo Navidad 2000”. Este grupo realiza numerosas actuaciones y certámenes, donde el uso-función de la danza cambia, al igual que el repertorio que ejecutan, separándose de la procesión dentro de la cual fueron recuperadas⁸.

Carrascal de la Cuesta celebra su procesión en honor a San Roque, en Agosto. Interpretan “Marcha Real”, “El Clavito”, “La Marcheja”, “La novena de los Santos Mártires” (estos mártires debieron aparecer en la localidad cercana de Caballar), “Los pajaritos”, y “El del suelo” incluyendo también una reverencia hacia el santo en la primera pieza (Marcha Real).

La localidad de Mozoncillo ejecuta los paloteos durante la festividad de La Virgen de Rodelga (primer domingo de Junio) y en la fiesta menor de “La Rodelguilla” (a finales de Septiembre). Durante “La Rodelguilla” sólo son representados cuatro paloteos: “La Marcha”, que incluye la reverencia o adoración, “Los Lacitos”, “El Bote” y “La Jota”, por la mañana en la romería. Sin embargo en “La Virgen de Rodelga” se palotea por la tarde y dentro de la ermita.

5. MELODÍA Y ACOMPAÑAMIENTO⁹

Dadas las limitaciones de espacio que un artículo de estas características implica, se ha decidido hacer referencia en él únicamente a aquellas piezas del repertorio que se consideran de mayor relevancia tanto por su contenido musical como por su *performance* señalando que, las partituras que se adjuntan son para instrumento no transpositor, frente a la dulzaina que sí que lo es, con lo que estas partituras deberían ser leídas por una dulzaina en Fa, en clave de Do en 2^a y restando una alteración.

Desde el punto de vista melódico, y a grandes rasgos, estas piezas presentan una introducción a modo de preparación tanto para los danzantes

8. La información gráfica y sonora que sirvió de base para este artículo, se tomó de la actuación del Grupo de Danzas de San Pedro de Gaíllos en los actos-homenaje al V Centenario de la muerte de Isabel La Católica en Segovia que tuvieron lugar el mes de septiembre del año 2004, momento en el que se consiguió también la información verbal de los danzantes.

9. Todas las transcripciones han sido realizadas por la autora, Fuencisla Álvarez Collado.

como para los dulzaineros, estructuras de estrofa - estribillo (coincidente con la estructura de la coreografía); motivos repetitivos, melodías de compás binario como “La Viudita” de Tabanera del Monte, o ternario con subdivisión binaria “El Clavito” común a esta localidad, Fuentepelayo y Carrascal de la Cuesta. Son interpretadas por la dulzaina, aunque la agrupación instrumental acompañante puede variar de una localización geográfica a otra. En general, el ámbito melódico no supera la octava, son melodías sinusoidales, que se mueven por grados conjuntos, y con saltos interválicos que no sobrepasan la quinta. En cuanto a la figuración, el valor rítmico más breve suele ser la semicorchea (especialmente en las localidades donde los paloteos se caracterizan por su rapidez, como es el caso de San Pedro de Gaiños y Carrascal de la Cuesta) y el de mayor duración la blanca. Los palos marcan la subdivisión del compás, las frases tanto rítmicas como melódicas son cortas, con estructuras binarias y ternarias, del tipo AB ó Aba, con melodías introductorias, a AB, o pequeñas codas basadas en A que sirven nuevamente de introducción en la repetición.

Todos utilizan palos de encina, muy parecidos en sus dimensiones aunque no iguales, de los que pueden colgar cintas de colores. Es por ello que en estas danzas no se puede pasar por alto la importancia del sonido producido por dichos palos (denominados “palotes” por los danzantes), que bien golpeados a “palo simple” (como lo denominan en San Pedro cuando se subdivide el compás en dos partes-subdivisión binaria- que consiste en entrechocar los propios palos la primera corchea de la subdivisión y con el compañero la segunda) o “a palo doble” (o subdivisión ternaria, que consiste en percutir combinando dos golpes con uno mismo y la tercera corchea de la subdivisión ternaria con el compañero) acompañan la melodía de la dulzaina a modo de *obstinato*. La sonoridad de estos está determinada por aspectos tales como la calidad de la madera, el tamaño y grosor de los mismos, y evidentemente por la fuerza con la que son entrechocados por los mozos.

En Tabanera del Monte los paloteos se caracterizan por la precisión de sus movimientos y la contundencia del sonido de los palos. El acompañamiento instrumental se reduce a la dulzaina, diferencia a destacar, ya que en las otras localidades acompaña rítmicamente a la dulzaina, el tamboril y el bombo. Valga “La Viudita” como ejemplo de análisis en el repertorio de Tabanera del Monte: compás binario de subdivisión binaria (en este caso se ha optado en la transcripción por el 2/4, pero podría ser también 4/4), la tonalidad de Do Mayor, una introducción de 4 compases, con anacrusa (muy habitual también en otras localidades, sirviendo de preparación), frases de 8 compases con semifrases de 4 compases que terminan con II (RE) (dominante de la dominante), V SOL, I DO, lo que armónicamente resumiríamos en (V/V), V, I (dominante de la dominante, dominante, tónica). La forma es: a A B. es decir, estructura binaria, con predominio de grados conjuntos en las melodías, con saltos melódicos basados en el arpeggio de la tonalidad y un ámbito de Sol² - Sol³, y en modo mayor. Se puede apreciar en el acompañamiento de los palos, la subdivisión del compás, con contratiempos al final de las frases. A continuación se presenta la partitura de la dulzaina con el

esquema rítmico que ejecutan los palos de los danzantes y la adaptación de la letra.

The image shows a musical score for Dulzaina and Palos. It consists of five systems, each with a Dulzaina staff (treble clef, 2/4 time) and a Palos staff (square clef, 2/4 time). The lyrics are in Spanish and are placed between the staves. The score includes bar numbers 7, 14, 21, and 28. There are repeat signs and a double bar line with a repeat sign at the end of the Dulzaina staff in the fifth system.

8^{ed}

DULZAINA

PALOS

que quien en ten de

7

DULZAINA

PALOS

ra el mal de la viu di ta que quien en ten de ra sa ma-lan fer-mec- dad

14

DULZAINA

PALOS

quien que-re en trar con-mi- ga en el ri- o quien que-re en trar con-mi- gna na-

21

DULZAINA

PALOS

dar y yo que no se na- dar mu- re ni ta y yo que no se na

28

DULZAINA

PALOS

dar mo- ri no que

En Fuentepelayo, la dulzaina, que interpreta la melodía es acompañada por una caja (denominada por los danzantes “tamboril”). Al igual que en Tabanera, son paloteos muy medidos y meticulosos, tanto en la coreografía como en el sonido de los palos. Cabe destacar los golpes que se realizan a diferente altura, y que se dificultan porque algunas danzas presentan pasos complicados, como en el caso de “La Jota del paloteo” o “La ventana”.

Como ejemplo de melodía se presenta la danza “El Clavito”, de cuyo análisis se concluyen las siguientes características: introducción de 4 com-

pases en Do M (cadencia final V-I) con giros modales, en compás de 2/4, con estructura A B a (con introducción, y pequeña coda basada en A) frases irregulares, donde el ámbito no supera la octava y los movimiento suelen ser por grados conjuntos.

bulzaina

6

12

18

24

30

36

42

Tabanera del Monte también presenta esta danza en su repertorio, pudiéndose constatar en la partitura siguiente, las diferencias propias quizá de la tradición oral con la que se propagaron las mismas.

Flauta

Repetir 5 veces

Fl.

Fine

Fl.

D.C. al Fine

San Pedro de Gaíllos utiliza como recurso instrumental, además de la dulzaina para la interpretación de la melodía, el tamboril y un bombo en la percusión indeterminada. En esta localidad hay que destacar por encima del resto de los pueblos analizados, la vigorosidad, rapidez y brío de todas sus danzas (melodía, acompañamiento instrumental, palos y coreografía), que ponen de manifiesto la mezcla de danza guerrera con el ambiente festivo en el que se desarrollan. La pieza transcrita en este caso es “El Submarino”. Comienza en la introducción con la frase inicial de la parte A seguida de una fórmula melódica establecida, que da paso a la estructura bipartita, y que siempre finaliza con el intervalo de quinta (dominante - tónica). Su estructura por tanto quedaría resumida en a A B. Las melodías describen una línea sinusoidal, con un ámbito melódico de DO3 SOL3, y un *tempo molto allegro*. Los palos realizan la subdivisión binaria del compás.

Flauta

D.C. al Fine

En Carrascal de la Cuesta al igual que en Mozoncillo, los paloteos son acompañados melódicamente por la dulzaina y rítmicamente por la caja o tamboril. Son ejecutados por distintos grupos de danzantes a lo largo de la procesión, por lo que es difícil sacar un elemento en común en la sonoridad de los palos. Aun así puede constatarse la soltura y rapidez de la percusión de los mismos, aunque al ser interpretado en ocasiones por niños, el golpeo de estos se mezcla con la melodía de la dulzaina. La partitura de referencia para el análisis, es la de la pieza que se interpreta en el interior del templo, llamada por los danzantes “la del suelo” (por los golpes que se dan), y que son un punto en común con “El Clavito” de Tabanera del Monte y Fuentepelayo con las que comparte giros melódicos y estructura. En este caso podemos observar también un compás ternario, con saltos incluso de 4^a en su melodía, la cual tiene el rasgo de presentar una pequeña introducción tanto antes de A (como en muchas otras piezas de otras localidades, como antes de B) y una sección claramente repetitiva que es cuando los danzantes giran formando dos círculos concéntricos.

En el caso de Mozoncillo los paloteos son acompañados melódicamente por una dulzaina y rítmicamente por una caja (llamada tamboril). En este caso se ha transcrito “La Marcha”, con una melodía que se mueve en el ámbito SOL2-DO4 (bastante amplio en comparación con las melodías anteriormente), estructura A y B (Himno Nacional, que a su vez presenta también dos partes).

Flauta

6

11

16

6. LETRAS

Algunas localidades conservan en su tradición oral las letras de sus paloteos, que algunos espectadores tararean durante la procesión, como sucede en las localidades de Tabanera del Monte, Fuentepelayo (que se ha encargado de mantener por escrito parte de su tradición en el libro del Rvdo. Sr. D. Sebastián Arribas Arribas, *Fuentepelayo*) o San Pedro de Gaiños, que ha creado el Centro de Interpretación del Folclore con la revista *Lazos* que recopila algunas de las letras. Ejemplos representativos de estas letras son:

En Tabanera del Monte, “La Viudita”, tomada de la tradición oral.

Que quién entenderá
el mal de la viudita
que quién entenderá
su mala enfermedad.
Quién quiere entrar
conmigo en el río

quién quiere entrar
conmigo a nadar.
Y yo que no se
nadar morenita
y yo que no se
nadar moriré.

De Fuentepelayo, “El Clavito”, tomada de la transcripción del Rvdo. Sr. Arribas¹⁰ presenta la misma letra que en Tabanera del Monte.

Quién fuera clavo de oro
donde cuelgas el candil
para verte desnudar
y a la mañana vestir

que ni con viudita
que ni con soltera
que en la vida tengo
quisiera perderla.

En San Pedro de Gaiños lo que sí cabría destacar de su repertorio es la contemporaneidad de las letras de algunas de sus piezas, como por ejemplo el “Batallón de modistillas,” cuya música corresponde de forma literal, al cuplé con el mismo nombre cantado por Lilian de Celis en los 50 y que tuvo sus orígenes en los *cabaretes* de los años 20. Dicho cuplé fue muy difundido por la radio y su letra muy popularizada, por lo que este pudo ser su origen:

10. (ARRIBAS ARRIBAS, *Fuentepelayo*; p. 155)

Se dice que muy pronto si Dios no media
tendremos las mujeres que ir a la guerra
y yo como medida de precaución
ya estoy organizando mi batallón.
Batallón de modistillas de lo más *requebonito*
de los más jacarandoso que pasea por Madrid.
Y ya estamos aprendiendo la instrucción con entusiasmo
deseando que se aprecie nuestro garbo por ahí.
1 2 3 ahora va bien (bis)...

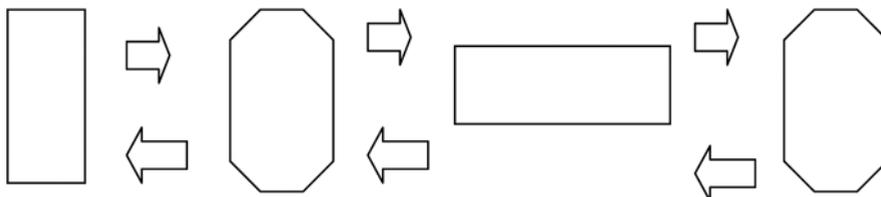
En Carrascal de la Cuesta podemos destacar el paloteo “Los pajaritos” que coincide en música con la canción popular de “El milagro de San Antonio”:

Divino Antonio precioso dúplícale al Dios inmenso
que por su gracia divina alumbre mi entendimiento.
Para que mi lengua refiera el milagro
que en el huerto obraste de edad de ocho años.
Desde niño fue criado con mucho temor de Dios
de sus padres estimado y del mundo admiración.
Fue caritativo y perseguidor de todo enemigo con mucho rigor....
En Mozoncillo, parece que no se han podido recuperar las letras.

7. COREOGRAFÍAS: LAZOS Y CALLES

La danza es interpretada siempre por cuatro parejas de danzantes. A esto hay que añadir un componente más, denominado “el zorra” o “la zorra” en Tabanera del Monte, Fuentepelayo, Mozoncillo y Carrascal, y “zarragón” en San Pedro de Gaíllos, con diferente implicación en los paloteos. En Tabanera del Monte, Fuentepelayo y Mozoncillo, “la zorra” pasa desapercibida pues su única función, es la de sustituir los palos que puedan romperse. En San Pedro de Gaíllos se diferencia de los danzantes en que viste el traje de calzón corto y no la enagüilla y deambula con un largo bastón por entre las danzas. Y es en Carrascal de la Cuesta donde se evidencia más su presencia, como puede observarse en la figura.

Y es aquí, en la coreografía, donde podemos encontrar más puntos en común. Si nos quedamos con la esencia de los movimientos, el esquema arquetípico quedaría reducido a:



A veces esta estructura cambia con el pulso del compás lo que le da una vigorosidad especial a la danza. Como ejemplo podríamos tomar Tabanera del Monte, donde la mayoría se resumen en el esquema anterior. No obstante, existen excepciones concretas como en el caso de “Los Oficios”, en la que la estrofa de la melodía está escenificada por los distintos trabajos que había (barbero, zapatero, carpintero...) o “El Clavito” que incluye en su estribillo dos círculos concéntricos que giran en sentido opuesto.

En Fuentepelayo los movimientos de sus paloteos y las figuras descritas se complican, ya que no en todas las danzas realizan los mismos lazos y calles. Valga como ejemplo la danza de “La Ventana”, en grupos de cuatro, una de las parejas de la diagonal se agacha golpeando bajo la pareja que permanece de pie y que golpea a la altura de la cara, o en la danza “Jota del paloteo” los palos han de compaginarse con los pasos de la jota sin perder identidad ninguno de ellos.

San Pedro de Gaíllos respeta el esquema anterior con mucha más rapidez que en el resto de las poblaciones ya que en algunas de sus danzas se cambia de figura siguiendo el pulso de la melodía. Si que se puede apreciar en los paloteos de San Pedro, la repetición del esquema anteriormente presentado, en todas sus danzas, introduciendo los movimientos en dos grupos de cuatro danzantes.

En el caso de Carrascal de la Cuesta el esquema de sus danzas se adapta a la propuesta anterior de calles, octógonos y alguna pieza con dos grupos de cuatro. Mención aparte merece, la pieza que se representa en el interior del templo, con grandes parecidos con “El Clavito” de Tabanera del Monte.

En Mozoncillo encontramos también la misma secuencia de calles y octógonos en casi todas las piezas aunque en una de ellas se puede apreciar el mismo estribillo de círculos concéntricos de Tabanera del Monte y Carrascal de La Cuesta.

8. BIBLIOGRAFÍA

ARRIBAS ARRIBAS, Sebastián. *Fuentepelayo*. Segovia, 1984; p. 155.

VV.AA. *Historia de Segovia*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1987; pp. 54-57.