Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

Revista de Folklore Nº 454

Tango vos yo el mi pandero 3
Joaquín Díaz

La pandereta en Segovia. Un instrumento olvidado..... 4
Cristina P. Tejera (Zagaleja)

Las Carantoñas de Acehúche (I)..... 13
José Luis Rodríguez Plasencia

La indumentaria tradicional en la comarca vallisoletana de la Churrería. Campaspero 25
Iván Muñoz Blanco y Alfredo Blanco del Val

El folklore en la zarzuela costumbrista de Vicente Peydró: una propuesta didáctica para educación secundaria..... 57
José Salvador Blasco Magraner

Sumario

Revista de Folklore número 454 – Diciembre 2019
Portada: Ramón Bayeu: *Mozas tocando el pandero* (s. XVIII). Museo del Prado
Dirige la *Revista de Folklore*: Joaquín Díaz
Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent
Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores
Fundación Joaquín Díaz - https://funjdiaz.net/folklore/
ISSN: 0211-1810

Tango vos yo el mi pandero

La Biblia, en el capítulo XV del *Éxodo*, habla del cántico que entona Myriam o María, la hermana de Moisés y Aarón, para alabar a Dios porque defendió al pueblo de Israel de la caballería egipcia; toma en sus manos un tímpano o pandereta y, seguida por un coro, emprende una procesión. La escena ha sido representada multitud de veces en la pintura y escultura. Con el mismo nombre latino de *timpanum* aparecía una pandereta en un tratado holandés de comienzos del siglo XIV. De esa época es también el salterio inglés donde aparece una letra capitular en la que se puede observar a un grupo de músicos haciendo sonar diferentes instrumentos entre los cuales está la pandereta. Algunas ilustraciones muestran a músicos golpeando panderos, generalmente con la mano o con una baqueta o maza, según se puede contemplar en dos ilustraciones antiguas y bien conocidas: una de ellas representa a unos israelitas adorando unos ídolos en el *Roman de Horn* (siglo XII), mientras que en el otro grabado aparece un actor con máscara tocando un pandero, según se pudo ver en 1762 en Pompeya al descubrirse el mosaico de una casa situada extramuros de la ciudad. Es evidente que asirios, egipcios, griegos y romanos usaron este instrumento, generalmente para ceremonias públicas, si bien en España estuvo más unido al medio rural y a las mozas, precediéndole además un cierto toque de picaresca. Por eso el refrán decía: «No todo es vero lo que suena en el pandero». Aunque ya se conocen representaciones de mujeres tocando el instrumento –sea con sonajas o sin ellas–, en la Edad Media, las primeras menciones literarias con el nombre específico de pandereta no aparecen hasta el siglo XIX. Por ellas se ve que las cantadoras rurales y los estudiantes seguían siendo los principales depositarios de una larga tradición que había llegado hasta esa época. Francisco de Salinas consideraba el metro de la canción «Tango vos yo el mi pandero» como muy común en España para las canciones populares. Margit Frenk descubrió una versión del tema en las *Poesías* de Francisco Sá de Miranda con letra casi idéntica. El contenido era bastante amoral: una mujer estaba tocando el pandero para un hombre mientras se deleitaba con el recuerdo de otro.

Durante el siglo XIX fue costumbre muy extendida, tanto en el medio rural como en el urbano, la de adornar los parches con pinturas y algunos grandes artistas llegaron a realizar al óleo hermosas decoraciones.

Hasta el siglo XIX se llamaba genéricamente pandero a cualquier instrumento de percusión, con una o dos membranas sobre un bastidor redondo o cuadrado, ya tuviese sonajas o no. La historia de todas esas variantes del instrumento, incluyendo la del instrumento con mango, no parece diferir demasiado de la historia que se conoce de la pandereta, aunque su uso a veces –por ejemplo en el caso de la pandereta con mango– suele aparecer unido curiosamente a etnias donde ésta no se encuentra (esquimales, nipones, etc.). Las rodajas de latón parecen ser el elemento común e intermedio entre el instrumento compuesto por un bastidor de madera cubierto de piel y dotado de mango, y la pandereta, con los cascabeles, campanillas y sonajas habituales.

Curt Sachs, el musicólogo alemán, hablaba del instrumento con mango denominándolo «tambor de chamán» (o de brujo) y asegurando que se encontraba diseminado por la India, centro y norte de Asia y el continente americano. Escribía también acerca de la tosca elaboración del mismo y de su único parche, así como de la manija o mango con que la mano izquierda sostenía el marco y del uso de un palo para golpear la piel y la madera del bastidor alternativamente consiguiendo de ese modo diferentes efectos sonoros. Al describir una ceremonia religiosa en el norte de Siberia, explicaba cómo el chamán, para estirar el parche, lo humedecía con orina.

El instrumento que conocemos en España podría definirse como unas sonajas con parche, es decir, un aro de madera de dos dedos de ancho sobre uno de cuyos lados va un parche y a lo largo de cuyo bastidor van insertadas unas rodajas de metal (rizado o alabeado) que chocan unas con otras. Se suele sostener con la mano izquierda, introduciendo el dedo pulgar en un agujero practicado en el bastidor de madera, y golpearse el parche con la mano derecha cerrada o haciendo resbalar los dedos pulgar, índice y corazón por la piel. A veces lleva unos cascabeles o alguna campanilla para aumentar y dar contraste al sonido.

Carta del director

La pandereta en Segovia. Un instrumento olvidado

Cristina P. Tejera (Zagaleja)

Quizá es un poco pretencioso decir que la pandereta es sin duda alguna el instrumento principal de la península ibérica. O quizá no lo sea, pero son muy escasos o prácticamente inexistentes los territorios donde no existen datos de su utilización. La pandereta es un instrumento relativamente sencillo de elaborar y compuesto de materiales de los que se solía disponer, como madera, piel, hojalata o latón, o en caso de falta de estos, utilizaban cualquier material que le diera una forma y sonido similar. Esta accesibilidad, supongo, es la causa de su presencia por cada rincón y que podamos conocer un grandísimo y virtuoso archivo de tocadoras, gracias, por supuesto, a la memoria de quien supo conservar este legado y gracias al trabajo de los investigadores que han conseguido que quede custodiado para siempre.

La pandereta es un instrumento principalmente de las mujeres, así es en buena parte del mundo y además existen registros de que así sea desde hace miles de años. En la *Revista de Folklore* número 28 encontramos un artículo de José Manuel Fraile Gil[1] donde se aportan testimonios históricos en los que aparecen las referencias más antiguas sobre tocadoras, que pertenecen a la antigua región de Sumeria:

> *Un antiguo texto sumerio descifrado, nos informa de que la nieta del rey Naram-Sins (2291-2255 a. de C.), fue designada instrumentista de balag-di (nombre del pandero sumerio, como ya vimos) en el Templo de Moor en Ur, de modo que este sería el primer testimonio que asocia la pandereta con las mujeres y con las actividades religiosas en el Asia Occidental, Egipto y el Mediterráneo antiguo. Es sabido también que la Diosa Madre Ishtar poseía un culto poderoso en la antigua Mesopotamia, donde jugaba el pandero -y desde luego, las mujeres- un papel muy destacado.*

Esto no excluye al género masculino como tocador, de hecho sin salir de Castilla y León tenemos varios casos de hombres[2] con buena habilidad para percutir este instrumento. No obstante, principalmente es la mujer quien lo interpreta y además lo hace con un virtuosismo y una gracia, que como dice Joaquín Díaz en el documental dedicado a la pandereta en Palencia *Más quiero pandero que no saya* (Carlos Porro, 2015), «podrían haber competido con cualquier percusionista de la filarmónica de Berlín». Y es que, aparentemente, la pandereta puede parecer que es un instrumento muy sencillo de tocar y quizá lo sea en cuanto a que con poquito esfuerzo se le puede sacar sonido, pero a medida que se profundiza en el instrumento, se va conociendo la complejidad y la cantidad de técnicas diferentes con que el instrumento es capaz de resonar.

1 Notas sobre la pandereta, Fraile Gil, José Manuel. Publicado en el año 1983 en la Revista de Folklore número 28.
https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=252

2 Por citar a algunos hombres sin salir de la comunidad autónoma, nombraré a Andrés Barreda, (Rebanal de las Llantas, Palencia), que fue grabado por Carlos A. Porro, a Hilario Llamazares, (Besande, León), grabado por Ramón Marijuán y Gonzalo Pérez Trascasa para el programa *El Candil* de RNE o a Isidoro el de Quintanilla del Monte, a quien he tenido la suerte de visitar un par de veces de la mano de David Álvarez Cárcamo.

La pandereta fue un instrumento fundamentalmente solista. Una tocadora con su pandereta y su voz llevaba el baile. En algunas ocasiones se acompañaban dos pandereteras, si éstas se entendían bien al cante y al toque. Otras veces se acompañaban de un tambor. En este repertorio es principalmente donde encontramos las técnicas más complejas de interpretación, aunque también se utiliza como acompañamiento de otros instrumentos, como gaitas, guitarras o acordeones.

Es un instrumento clave en nuestra comunidad autónoma y contamos con testimonio de su uso en todas las provincias, bien sea a través de archivos de audio, vídeo o cancioneros, destacando entre todas las provincias a León, Palencia y Zamora, donde el instrumento se ha mantenido al uso hasta hace unos treinta años y se conservan técnicas antiguas y muy variadas unidas a repertorios vocales también muy antiguos y difíciles de interpretar.

La pandereta en Segovia

En Segovia, provincia en la que se centra este estudio, la pandereta hoy apenas tiene presencia, ni siquiera en los grupos de folklore, compañías de danza o grupos de folk o world music. Sin embargo, son muchos los vestigios de su uso en la tradición y además conserva una fiesta, la Ofrenda de los Cirios de Santa María la Real de Nieva, donde aún está presente de forma natural. A continuación, vamos a ver los datos en los que podemos basar estas afirmaciones:

Los materiales gráficos

El movimiento costumbrista, que coincide en el tiempo con las publicaciones de las primeras revistas y diarios ilustrados, nos deja numerosos grabados, ilustraciones, estampas y otras obras pictóricas de la figura de la panderetera segoviana, reflejo de ser un personaje muy frecuente e importante. Podemos encontrar varios ejemplos publicados en el libro *Indumentaria Segoviana*[3], obra coordinada por Carlos Porro (2018). En el capítulo 4, *Grabados, ilustraciones y estampas de los tipos segovianos, siglo XVIII, XIX y XX*, escrito por Porro, nos encontramos diversas ilustraciones:

En la página 187, aparece *Segoviana tocando una pandereta*, pintado por Alejandro Ferrant y publicado en la revista *La ilustración Española y Americana* con motivo de la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, celebrada en 1893. Lleva la segoviana una pandereta con mango que sujeta con la mano izquierda y percute con la mano derecha sobre el parche.

En la página 190, podemos ver una postal «Segoviana» de la imprenta de Madrid Hauser y Menet, de 1900 realizada por el pintor soriano Maximino Peña Muñoz, que retrató a varias mujeres de la provincia para esta imprenta y para las revistas *La ilustración Española y Americana, Nuevo Mundo* y para el diario *El Imparcial*.

Y en el capítulo 5, *Del arca al lienzo: Las ropas en el regionalismo pictórico segoviano*, escrito por Carlos del Peso encontramos dos óleos del pintor granadino Francisco Soria Aedo, *Nochebuena en la aldea* y *Villancicos*. En los cuadros podemos ver dos pandereteras, una tocando con la mano derecha y otra tocando con la mano izquierda y aunque Soria Aedo no refleja en la obra la procedencia de los personajes, Carlos del Peso en el artículo define los rasgos de la indumentaria de los mismos, aportando datos sobre piezas características de las provincias de Segovia y Ávila.

Archivos de la Fundación Joaquín Díaz[4]

Dentro de los archivos sonoros que muestra la fundación a través de su página web, existen dos testimonios: el primero para el canto de las

3 PORRO FERNÁNDEZ, Carlos (Coord.), Indumentaria Segoviana, Diputación de Segovia, 2018.

4 Fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz: https://funjdiaz.net/fono0.php

galas de la boda y el segundo para el canto de un aguinaldo de reyes. En el segundo además, la intérprete explica la técnica de toque. Entre los instrumentos de la colección, encontramos también una pandereta de fabricación industrial procedente de Cantalejo.

Número de soporte: 407

Lugar/fecha: Nava de la Asunción (Segovia), Octubre, 1985.

Intérprete: Paula Maroto, de unos 85 años.

Recopilador: Carlos Fraile y Teodoro Martín.

Tema: 18. «Vuela la palomita, bien podrá volar», galas de boda que se tocaba con pandereta.

Número de soporte: 272

Lugar/fecha: Siguero (Segovia), 14 de enero de 1989.

Intérprete: Juana Moreno de Moreno, «Tía Majita» de 96 años.

Recopilador: José Manuel Fraile y Macario Santamaría Arias.

Temas: 7. «Que mañana son los reyes, la primer Pascua del año» (Muerte del Maestre de Santiago) y 8. Sobre el toque de la pandereta.

Pandereta[5]

Identificador: 1025

Clasificación: membranófono percutido.

Descripción: pandereta de parche de plástico tensado por medio de palomillas. Hay una inscripción que pone *Honorio Tovico «El pirulo». Cantalejo.*

Procedencia: Segovia. Cantalejo. 1945.

Constructor: fabricación industrial.

Materiales: madera, plástico y metal.

Medidas: 26 x 5 cm.

Colección: Fundación Joaquín Díaz.

5 Colección de Instrumentos Musicales: https://funjdiaz.net/inst0.php

Los cuentos de Aurelio M. Espinosa (hijo)[6]

En el trabajo que publicó en 1987 el CSIC *Cuentos populares de Castilla y León* de los cuentos que en el años 36 del pasado siglo recogió Aurelio M. Espinosa (hijo), encontramos entre los cuentos de brujas que se transforman en animales a las brujas segovianas de Cerezo, que se convierten en gato y se cuelan en los desvanes tocando la pandereta y bailando cuando todos están dormidos. Este testimonio lo cuenta el 25 de marzo de 1936 Dominga Casado, de Sepúlveda, localidad donde el cuento es recogido. Quizá estas brujas antes de ser personajes de un cuento maravilloso fueron un antiguo mito al estilo de las Ménades y Bacantes de las antiguas Grecia y Roma. No obstante, nos aportan otro dato sobre la cotidianidad del sonajero instrumento en la provincia.

El cancionero de Agapito Marazuela[7]

Afortunadamente, en los últimos años del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX, hubo un interés por dejar reflejados los repertorios de tradición oral. Así lo hizo Agapito Marazuela, dejándonos en su cancionero cerca de 350 partituras de repertorios muy variados, vocales e instrumentales. El folklorista, quizá siguiendo los pasos de Federico Olmeda y Dámaso Ledesma, reflejó también cómo fueron los toques de pandereta, añadiendo así el acompañamiento en cada tonada. De este trabajo podemos obtener muchos datos sobre los toques de la pandereta segoviana:

Hay cerca de treinta pueblos donde queda referenciada y recogida la pandereta en la provincia de Segovia y casi cuarenta tonadas en las que el autor añadió el toque de la pandereta,

6 ESPINOSA, AURELIO M (hijo). *Cuentos populares de Castilla y León,* Consejo superior de investigaciones científicas, 1987

7 MARAZUELA ALBORNOS, Agapito, *Cancionero Castellano de Agapito Marazuela*, Ediciones Derviche, 2013.

especificando además en la introducción del cancionero que jotas, fandangos y seguidillas suelen acompañarse con almirez, pandereta, tejoletas y otros instrumentos de percusión. A continuación, enumero las distintas tonadas de pandereta:

Rondas, enramadas y despedidas de quintos

«Ronda de Olombrada» (n°19).

«El Caracol», Fuentemilanos y Vegas de Matute (n°20).

«Canto del río de Marijabes», Villar de Sobrepeña, Sepúlveda (n°26).

«Las doce horas», Valseca (n°38).

Cantos religiosos

Canto a la Virgen de la Soterraña, Santa María de Nieva (n°65).

Jotas, fandangos y tonadas bailables

«Aunque me dieran un tiro», Montuenga (n° 228).

«Dices que no me quieres», Montuenga (n° 229).

«Ramito de flores», Monterrubio (n° 234).

«Una vieja de Toro», Ituero y Lama (n° 235).

«El Padre Nuestro», Fuentemilanos (n° 236).

«El olivo», Ciruelos de Coca (n° 237).

«Que vengo del molino», Adrados (n° 238).

« Señor teniente no puede ser», Moraleja de Coca (n° 239).

«Señora maestra, vaya usté a leer», Fuente de Sta. Cruz (n° 241).

«Una tonadilla nueva», Zarzuela del Monte (n° 242).

« El mochuelo», Aguilafuente (n° 243)

«Pasacalle popular», Iban caminando, Vegas de Matute (n° 245).

«Mi capita», Zamarramala (n° 246).

Canto a la Cigüeña, Villacastín (n° 247).

Jota «En el Azoguejo conocí a mi novia», Segovia (n° 249).

«La Hierba Buena», Nava de San Antonio (n° 250).

«Las Chanclas de Palo», Hontalbilla (n° 254).

«La Molinera», Nava de San Antonio (n° 256).

Fandango «De que ya no voy contigo», Olombrada (n° 257).

«Ay Lelí», Olombrada (n° 258).

«Y van al baile», Bercial (n° 259).

«La Pandereta», Sanchonuño (n° 260).

«Anoche te vi con un cazador», Juarros de Riomoros (n° 261).

«Que yo soy la buena», Valverde del Majano (n° 263).

«Tonada del inglés», Hontalbilla (n° 264).

«Tonada del Henar», Vallelado (n° 265).

«Eché mi caballo al prado», Valverde del Majano (n° 266).

«Elogio a los pueblos», Torrecaballeros (n° 267).

Además de la transcripción de los toques y las melodías de las tonadas, también recoge las técnicas con las que se interpreta. Indica en la introducción del cancionero que el *Canto de los Cirios de Santa María de Nieva* se acompaña con la pandereta puesta al pecho. En una entrevista de Ignacio Carral publicada en la revista *Estampa*[8], Marazuela indica que este modo es el más clásico castellano, dato que muchos testimonios de pandereteras han recogido no sólo en la vieja Castilla.

Aunque no se especifica en el texto introductorio, además de esa técnica de toque con la pandereta al pecho, lo que ahora llamamos toques *a dos manos*, podemos deducir de las transcripciones los toques *a una mano* a partir de los redobles indicados. La presencia de trémolos en la partitura indica una forma de tocar en que se crea una fricción entra las yemas de los dedos y el parche de la pandereta, dejando además caer el peso de la misma sobre la mano. De esa forma se crean los redobles, a los que se asignan nombres diversos: *resbalar, riscar, triscar, rustir,* etc. También en las partituras se refleja el *golpeado-redoblado*, una técnica muy utilizada en la que la tocadora golpea y redobla cada nota. Se confirma esta forma de tocar, *a una mano,* en la grabación antes citada de la Tía Majita: «... suelta en la mano, suelta... agarrada en una mano y tocada con la otra».

En cuanto los toques, vamos a ver a continuación cada uno de ellos:

8 FRAILE GIL, José Manuel, Estampa de Castilla y León. Selección de artículos etnográficos y costumbristas publicados entre 1928 y 1936.Diputación de Salamanca, 1995.

Toques para jotas y fadangos

Tres toques diferentes se reflejan en este cancionero como acompañamientos de estos bailes ternarios. Marazuela diferencia estos dos bailes en el número de compases que componen la melodía de la copla, siendo de 28 compases la jota y de 16 los fandangos. A parte de las notaciones musicales, acompaño otras anotaciones para quien no tenga los conocimientos de lenguaje musical y para ver con qué parte se percute cada nota:

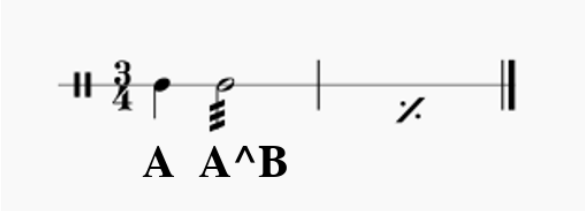
A= la parte fuerte que percute. En toques a una mano, las yemas de los dedos (de índice a meñique) y para los toques a dos manos, la que queda libre, sin sujetar la pandereta.

B= la parte débil que percute. En toques a una mano, el pulgar y para los toques a dos manos, la que sujeta la pandereta.

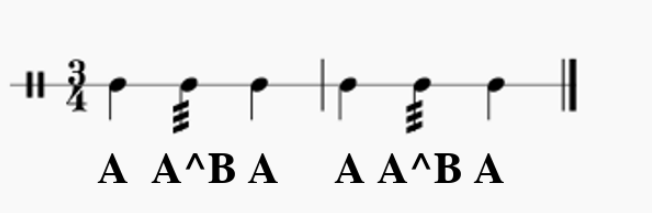
A^B= Redoble (Consiste en hacer pequeños rebotes con las yemas de los dedos, terminado con el dedo pulgar)

La presencia del trémolo nos confirma que estos toques se llevarían a cabo sujetando la pandereta con una mano y percutiendo con la otra, diferenciando para ello la parte de los dedos (de índice a meñique) del pulgar.

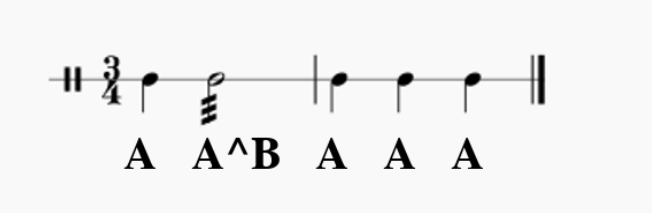
Toque 1: golpe + redoble



Toque 2: golpe+ redoble + golpe



Toque 3: golpe+ redoble + tres golpes

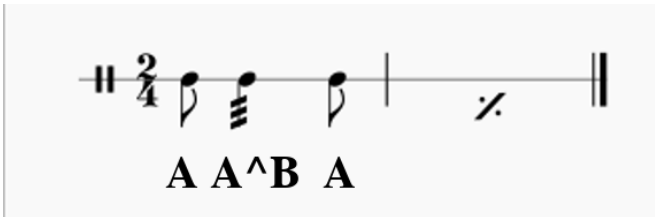


Cuando aparece este toque, suele ser para acompañar la estrofa y el estribillo se acompañaría con el toque 1 (equivalente al primer compás de este toque).

Toques binarios

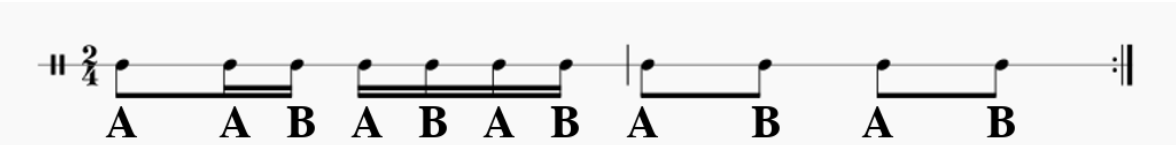
A continuación, veremos los toques binarios que aparecen en este cancionero acompañando un baile infantil de corro de Zamarramala y un pasacalle de Vegas de Matute.

Toque 4: golpe+ redoble + golpe



La presencia del trémolo, nos vuelve a indicar la misma técnica. Este toque es muy común también para acompañar el baile agarrado (pasodoble).

Toque 5: Golpeado

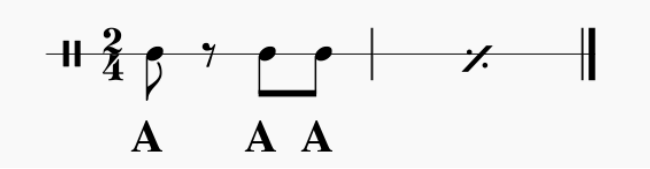


Sin embargo este, podríamos tocarlo a una mano o a dos, ya que no tenemos ningún signo que nos indique la técnica. Sin la presencia de trémolos, en mi opinión, está indicando un toque de pandereta a dos manos.

Otros toques

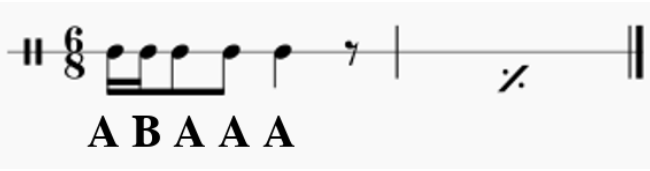
Vamos a ver dos toques que en el cancionero acompañan a la ronda de «Las doce horas» y al «Canto a la Virgen de la Soterraña». Este último, como indica Marazuela, es un canto libre, con gran afluencia de melismas que combina muy bien con el ritmo en 6/8.

Toque 6: «Las doce horas»



Este toque es muy utilizado para bailes binarios. Se utiliza para acompañar baile agarrado (pasodoble o rumba) y también para acompañar los bailes a lo alto, a lo ligero, los titos... Solamente se marca en el toque los golpes fuertes, por esa razón, creo que deberíamos interpretarlo sólo con la parte fuerte (A).

Toque 7: «Canto a la Virgen de la Soterraña»



Como ya se ha indicado anteriormente, este toque se interpretaría con la técnica de toque *a dos manos*. Tiene una gran dificultad interpretar un canto libre y melismático a tiempo medido. Actualmente, las *cantaoras* utilizan sólo los golpes fuertes (A) y la técnica de toque *a una mano* o a veces utilizan en vez de una pandereta, un aro de sonajas, pero manteniendo la esencia del toque.

El único audio publicado hasta el momento que contenga el toque de una pandereta al estilo segoviano, corresponde a este canto, interpretado y tocado por Agapito Marazuela y publicado en su disco *Folklore Castellano*[9] publicado en 1969.

9 Agapito Marazuela, *Folklore Castellano*, Columbia, 1969.

Para finalizar, podemos localizar toques de pandereta en algunos pueblos más a través de testimonios de algunos investigadores:

Fresno de Cantespino, donde Agripina Benito (Pina), abuela de los Hermanos Ramos, (dulzaineros de Cuéllar), tocaba la pandereta y daba referencias sobre otras pandereteras del pueblo; Alconadilla de Maderuelo, pueblo donde Mª Eugenia Santos y Pablo Zamarrón encontraron referencias de una antigua pandereta y de que en ese pueblo tocaban varias mujeres. En la memoria de Pablo Zamarrón quedan más referencias, le escuché una vez referencias de un hombre que sujetaba la pandereta al pecho y tocaba con los puños sobre el parche.

También podemos ver en el contenido de las estrofas la presencia de panderetas y panderos, como ejemplo, pongo *Salid mozos a bailar*, del repertorio de Lucinia Lázaro Mayo, de Samboal, publicada en el *Cancionero de la Memoria*[10], realizado por Luis Ramos.

Salid mozas a bailar
que ya retumba el pandero
hoy día vale más
la alegría que el dinero […]

Y otros ejemplos que citan la proceden de las tocadoras:

Cuatro somos de Chañe
Tres de Remondo
y la panderetera
de Fuente el Olmo

Cuatro somos de Coca
Tres de la Nava
y la panderetera
de Rubinaina.

Con todas estas referencias, podemos observar que la pandereta se ha utilizado en toda la provincia. A continuación, añado listado de los pueblos anteriormente referenciados:

10 RAMOS CANO, Luis, *Cancionero de la Memoria: Encuentros con la Tradición Oral en la Tierra de Pinares de Segovia*. Iniciativa social de mujeres rurales (ISMUR) y Colectivos de Acción Solidaria (CAS), 2014.

1. Adrados
2. Aguilafuente
3. Bercial
4. Ciruelos de Coca
5. Fuentemilanos
6. Fuente de Santa Cruz
7. Hontalbilla
8. Ituero y Lama
9. Juarros de Riomoros
10. Montuenga
11. Monterrubio
12. Moraleja de Coca
13. Navas de San Antonio
14. Olombrada
15. Sanchonuño
16. Santa María la Real de Nieva
17. Segovia
18. Torrecaballeros
19. Vallelado
20. Valseca
21. Valverde del Majano
22. Vegas de Matute
23. Villacastín
24. Villar de Sobrepeña
25. Zamarramala
26. Zarzuela del Monte
27. Siguero
28. Nava de la Asunción
29. Cantalejo
30. Cuentos
31. Cerezo de Arriba
32. Sepúlveda
33. Otras referencias
34. Fresno de Cantespino
35. Alconadilla
36. Samboal
37. Cerezo de Arriba
38. Sepúlveda
39. Otras referencias
40. Fresno de Cantespino
41. Alconadilla
42. Samboal
43. Fuente el Olmo

Este pequeño estudio no es más que el inicio de una búsqueda y una puesta en valor de este instrumento que tan importante fue en la provincia, en la comunidad autónoma, en el país y en la península, para no olvidar a nuestros vecinos portugueses y todo lo que en la raya se comparte. A través de estos toques, podemos interpretar una pandereta segoviana, no con todos los rasgos de estilo, ya que sin disponer de archivos de audio es difícil darle al instrumento otras características que las que podemos conocer de los estilos de otras provincias cercanas. Con ello, haremos también el trabajo de recuperar el repertorio vocal[11], muy característico por ser tan adornado y elegante y también difícil de interpretar, aunque no dudo que es cosa de segovianos el poderlo cantar bien y que en la herencia genética esté también las capacidades de interpretación de estos cantos tan melismáticos.

Aquí están marcadas también las pautas para poder comenzar un trabajo de campo en la provincia de Segovia que nos pudiera ofrecer muchos más datos del instrumento e incluso poder encontrar tocadoras para disponer de audios o vídeos que nos mostrasen el estilo segoviano.

11 Gracias al trabajo de los Hermanos Ramos, dulzaineros de Cuéllar, he conseguido devolver a la vida el repertorio vocal del cancionero de Agapito Marazuela y lo hemos puesto sobre las tablas en un espectáculo y homenaje al gran maestro que ellos crearon hace unos años: RAMOS CANO, Ricardo y Alfredo, *Homenaje a Agapito Marazuela, Montaje audiovisual sobre la vida del maestro*.

Se tiende a pensar que el trabajo de campo ya está todo hecho y que además las memorias ya están vacías, pero si echamos un vistazo a los últimos trabajos que recogen testimonios de la tradición oral publicados en la comunidad autónoma, la mayoría han sido recopilados en los últimos diez años. También quiero destacar el caso de la vecina Soria, la Diputación creó una beca de investigación etnográfica con el fin de emprender una campaña de recopilación de la música de tradición oral, campaña en la que se han recorrido unos doscientos pueblos y que ha dejado un gran volumen de repertorio y además testimonio y documentos de pandereteras. No sería una mala idea que desde la diputación de Segovia se creara una beca similar, aunque sabemos que se están publicando trabajos sobre este repertorio, dirigios por Carlos Porro a través de la serie *Archivo Segoviano de Folklore* que ya ha publicado siete discos con repertorio de Vegas de Matute, Castrojimeno y Pinarnegrillo. Quien sabe, quizá algún año podamos disponer de un volumen que recoja el repertorio de pandereta.

BIBLIOGRAFÍA

Espinosa, Aurelio M. (hijo). *Cuentos populares de Castilla y León,* Consejo superior de investigaciones científicas, 1987.

Fraile Gil, José Manuel, *Notas sobre la Pandereta,* Revista de Folklore, n.º 28, 1983.

Fraile Gil, José Manuel, *Estampa de Castilla y León. Selección de artículos etnográficos y costumbristas publicados entre 1928 y 1936.*Diputación de Salamanca, 1995.

Marazuela Albornos, Agapito, *Cancionero Castellano de Agapito Marazuela*, Ediciones Derviche, 2013.

Porro Fernández, Carlos (Coord.), *Indumentaria Segoviana,* Diputación de Segovia, 2018.

Porro Fernández, Carlos, *Más quiero pandero que no saya. Modos y vivencias de la pandereta en Palencia,* Archivo de la Tradición Oral de Palencia, 2015.

Ramos Cano, Luis, *Cancionero de la Memoria: Encuentros con la Tradición Oral en la Tierra de Pinares de Segovia,* Iniciativa social de mujeres rurales (ISMUR) y Colectivos de Acción Solidaria (CAS), 2014.

Fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz, funjdiaz.net, soportes 272 y 407.

Colección de instrumentos de la Fundación Joaquín Díaz, funjdiaz.net, Pandereta, Identificador 1025.

Las Carantoñas de Acehúche (I)

José Luis Rodríguez Plasencia

Algo de historia

Acehúche es una localidad cacereña perteneciente a la comarca de Brozas, situada al Norte del río Tajo. Su nombre, un fitónimo, viene de acebuche –olivo silvestre muy abundante en la zona–, derivado del árabe hispano *azzabbúg*, *zabbiko*, *zabuja*, en andalusí, o del berebere *al-sebuch*. En documentos antiguos aparece con diferentes grafías: *Açabuche*, *Açeugeo*, *Acauçgey Acebuche*. Incluso hoy día en algunas localidades próximas se refieren a él como «*el Acebuche*». El territorio fue reconquistado por leoneses en la segunda mitad del siglo XIII, o tal vez antes, época en que –según dicen en el pueblo– había cristianos en la margen derecha del río Tajo –Acehúche– y moros y gentiles en la parte izquierda, poblado de Los Lucillos, ahora cubierto por las aguas del pantano de Alcántara. Hacia el año 1300 los acehucheños erigieron una ermita dedicada a San Salvador en la confluencia del Tajo y la Rivera Fresnedosa, en agradecimiento por haberse librado del hostigamiento de los lucillenses. Igualmente fundaron una cofradía, encargada de su mantenimiento. A finales del siglo XVII todavía era visible la ermita, hoy sumergida también bajo las aguas.

Acehúche. Panorámica

Tras la Reconquista, Acehúche y su término pasaron a depender –según se menciona en documentos de 1251– como encomienda de la Orden de Alcántara, que era la encargada de cobrar los impuestos, de administrar justicia o de atender cualquier tipo de requerimiento o demanda presentada por los acehucheños. Aunque con anterioridad –año 1244 –se cita su iglesia en una concordia entre el maestre de la Orden y el obispado de Coria, que percibía un tercio de los diezmos locales. La economía del lugar se basó preferentemente en la ganadería, para aprovechar los pastos de las dehesas circundantes.

En un principio, los pobladores sólo debieron construir una pequeña iglesia, bajo la advocación de San Juan Bautista, pero con el tiempo y debido al aumento poblacional, aquélla se fue quedando pequeña, circunstancia que motivó que debiera ser ampliada a mediados del siglo XVI. Según Frey Pedro de Valencia y Rico, que contestó en 1793 –22 de octubre– al cuestionario del geógrafo real Tomás López (*Extremadura, por López, año 1798*), la villa de Acehúche tenía «... alrededor de ella, tres santuarios que se veneran con mucho culto: como a distancia de dicha villa el Santísimo Xripto de la Ynspiración, 100 pasos a oriente; la Virgen del Carmen, al mediodía, otros 100; al occidente los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián, otros 100». Y añadía que tenía una sola parroquia cuyo titular era San Juan Bautista, aunque el patrón era San Sebastián. Madoz (1848) menciona una parroquia y dos ermitas *«extramuros»*, que son las existentes actualmente: la del Cristo de la Cañada –de estilo preferentemente barroco –y la de Santa María, popularmente conocida como la del Cerro, de construcción popular, existentes ya en el siglo XVII. De la ermita de los Mártires, construida con piedra y cal y con tejado en tejavana, y situada en el Ejido local, ya no queda rastro alguno. Empero, se sabe por documentos antiguos que esta ermita contó con una cofradía a la que se había concedido bula y jubileo por tiempo limitado. Cada año la cofradía nombraba dos mayordomos, encargados de cobrar la cuota estipulada a los cofrades. Con el dinero aportado se mantenían dos hachones o velas grandes de cera y grasa que colocaban en los entierros de los cofrades difuntos. Hubiera sido de gran importancia tener reseña de estas fiestas de hace más de trescientos años.

San Sebastián

Sebastián, nombre latino que significa *digno de respeto*, *venerable* fue, según el santoral cristiano, un ciudadano romano cuya vida transcurrió entre finales del siglo III y comienzos del siglo IV. Los datos que se tienen sobre su vida y martirio son muy escasos. Proceden de la *Passio* o *Actas de San Ambrosio*, falsamente atribuidas a este santo, pues se cree que el romance hagiográfico donde aparecen los datos conocidos lo compuso un monje anónimo a principios del siglo V. Para empezar, se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, de ahí que la asignada para su conmemoración es un añadido aleatorio de la Iglesia, destinado a camuflar otras conmemoraciones más antiguas de origen pagano. Su padre, al parecer, procedía de Narbona, en la Galia romana, y su madre de Milán, ciudad ésta donde Sebastián recibió una esmerada educación. Y así reza en el ramo popular que Cadalso dedicaba al Santo:

Vuestro padre fue francés,
vuestra madre de Milán,
y vos sois del cielo Empíreo,
glorioso San Sebastián.

Desde muy joven se sintió inclinado hacia la vida militar, llegando a ser capitán de una de las cohortes de la Guardia Pretoriana –centurión–, condición otorgada principalmente a las personas de condición ilustre o noble. Igualmente se desconoce el momento en que contactó con el cristianismo o el de su conversión; conversión que mantiene en secreto para predicar la fe de Cristo entre el pueblo, consiguiendo numerosas conversiones.

San Sebastián y los *tiraores*

Por aquel entonces el Diocleciano decide acentuar el carácter divino que ya ostentaban los emperadores romanos y, persuadido por su yerno Galerio, ordena reanudar las persecuciones contra los cristianos en el año 303, y precisamente por los militares, lo que demuestra lo difundido que estaba el cristianismo en el ejército romano. Sebastián no va proclamando abiertamente su fe, lo hace de modo clandestino, consiguiendo así poner a salvo a numerosas víctimas de la persecución. Pero su conducta termina levantando sospechas entre sus mismos compañeros, lo que le lleva a olvidar su anterior discreción y a confesar su condición de cristiano.

En una primera sentencia, Diocleciano le condena a ser asaeteado, para lo cual es conducido al Estadio del Monte Palatino. Una vez cumplida la sentencia los soldados, que le dan por muerto, abandonan allí su cuerpo, atado a un árbol. Mas pese a la gravedad de las lesiones sufridas no murió, y así, los cristianos que acuden al lugar para proceder a su enterramiento, descubren que sigue con vida. De su cuidado y convalecencia se encargará una ilustre viuda cristiana, la matrona Irene, que le oculta en su casa. Aunque según el Santoral este primer martirio ocurrió en el Circo, no en el Estadio, pero como las fieras no le atacaron, sus verdugos debieron recurrir a las saetas.

Una vez recuperado totalmente, Sebastián se presentó de nuevo ante Diocleciano y denunciándolo por su crueldad. El Emperador reacciona violentamente y ordena que sea ejecutado de nuevo; segundo y definitivo martirio que tiene lugar el año 304, y que consistió en someterlo a flagelación hasta su muerte. Según opinión del pueblo, este definitivo martirio tuvo lugar en el Circo. Aunque igualmente hay quienes creen que no fue azotado, sino sometido a lapidación, y su cuerpo arrojado posteriormente a la cloaca máxima de Roma, de donde fue rescatado por almas piadosas para entrar luego su cuerpo en la catacumba que lleva su nombre, bajo la Vía Apia, según la cronología del *Depositio Martyrium*.

Pareja de carantoñas con sus *táramas*

Curiosamente, en el más antiguo mosaico que representa a San Sebastián –muy probablemente del año 682– se le muestra como un hombre barbado con vestimentas de corte, pero sin señal alguna de flechas. Fue el arte del Renacimiento el que añadió las saetas al cuerpo del santo.

Por su carácter heroico como defensor de la fe y por su carácter militar tuvo gran devoción y culto en la Edad Media, siendo las Órdenes Militares valedoras de su advocación, patronazgo y devoción en pueblos como Acebo, sin olvidar su culto en San Martín de Trebejo, Robledillo y el mencionado Cadalso, en Sierra de Gata y otros lugares que serán posteriormente mencionados. Igualmente, en la comarca serragatina hubo antaño procesiones para librar a los pueblos de la peste; o peticiones de salud y buena mili. (Domingo Frades Gaspar. *Fiestas populares de Sierra de Gata.* Adisgata. Hoyos).

Juan J. Camisón, en sus *Reflexiones sobre el Jarramplas de Piornal* –pg. 2– al hacer referencia a Hernán Pérez, escribe: «… que para conjurar el sol y espantar las oscuridades inver-

nales, la víspera de San Sebastián… salía por las calles del pueblo, ya de noche, el Hombre de la Anguarina con una vara de tres metros, en cuyo extremo iba pinchada una bola de estopa embebida en productos inflamables, convertida en fulgor ardiente, mientras escopeteros apostados aquí y allá disparaban tiros en las oscuridades».

Las Carantoñas

La localidad de Acehúche celebra los días 20 y 21 de enero –dentro del ciclo que se conoce como de pre-carnaval– las fiestas patronales en honor a San Sebastián; fiestas que se conocen con el popular nombre de «Las Carantoñas».

Etimológicamente, carantoña coloquialmente es –según el *Diccionario* de la Real Academia– halago y caricia que se hacen a alguien para conseguir de él algo; persona mal encarada; y mujer vieja y fea que se aplica afeites y se compone el rostro para disimular su fealdad. Para Joan Corominas (*Diccionario crítico etimológico castellano hispánico*, I, p. 854) –que recoge este término refiriéndose a los protagonistas de la fiesta acehucheña– es un derivado de carátula, con el significado de máscara; con el de careta aparece en Lebrija y Covarrubias y como disfrazas en el judeoespañol de Bosnia. (Corominas, ibíd., pp. 671-672). En Portugal es *carantonhas.*

La carantoña o carantamuela es siempre un hombre, que en la década de los cincuenta no eran más de seis u ocho y todos hombres ya maduros –no se conoce ningún caso de carantoña femenina, aunque sí puede serlo un forastero devoto de San Esteban, puesto que el vestirse se hace por promesa– disfrazados con pieles de cabras y ovejas sin curtir, que se ciñen o ajustan a la cintura con una cincha bien apretada. A la vez, cubre su cabeza con una máscara igualmente de piel, caperuza o gorro de la que cuelgan pimientos, orejas de animales y colmillos auténticos, entre otros aditamentos, pero nunca cuernos; algunos rocían sus fauces con sangre. Antiguamente portaba una vara larga o palitroque retorcido, como de un metro, «... con más puntas que un cuerno de venado» (Hurtado, Publio: *Las Carantoñas de Acehúche*, p. 23). Al presente lleva un ramo seco, igualmente de acebuche, rematado con diferentes ramificaciones o puntas, a modo de garra o de instrumento bélico de ataque. Tanto la vara como el actual ramo reciben el nombre de *tárama*, cuchillo o espada.

Pero sigamos el desarrollo de la fiesta con las indicaciones de Publio Hurtado, a quien debemos la primera descripción de la misma. (Ibíd. pg. 23 y ss.).

> *Con el repique de campanas llamando a la fiesta, sale la procesión. Las carantoñas, que suelen ser ocho y aguardan en el atrio, se colocan en fila de dos en dos delante de la imagen de San Sebastián y de tiempo en tiempo, durante toda la carrera, se van volviendo por parejas de cara al santo y le hacen tres reverencias muy ceremoniosas, acompañadas del selvático e inarmónico* gú gú, *haciendo a la tercera ademán de arrojar el cuchillo o tárama contra la imagen o de propinarle con él un golpe, o simulando el gesto de disparar una saeta contra el santo mártir.*

Al llegar frente a la casa del mayordomo, cuya fachada está engalanada con colchas, cortinas, pañuelos, etc., la procesión se detiene y colocan la imagen sobre una mesa revestida para la ocasión. Aparece entonces una persona encargada de recitar lo mejor que puede una loa en honor al santo, a cuya terminación se disparan escopetas, pistolas y toda clase de armas de fuego, mientras las carantoñas, asustadas y como heridas o vencidas, se tiran y revuelcan por el suelo, procurando caer en los charcos cenagosos para salpicar a los concurrentes. «¡Es una de sus gracias!», asevera Hurtado.

De nuevo en marcha la procesión, se dirige a la iglesia y así que entra en ella, aparecen en escena otros dos personajes: el Galán y la Madama. Viste el primero de blanco, con un pañuelo de colores atado a guisa de gorro, cuyas

Carantoñas reverenciando al Santo

puntas, las del pañuelo, forman un lazo «que quita penas» y lleva pendiente de un tahalí una espada. Por su parte la Madama –en realidad un hombre– va vestida con faldas igualmente blancas, con un pañuelo de color ceñido al torso y un gorro montehermoseño de paja, de tendida y enorme visera. En una de sus manos lleva una lima o una manzana. Ambos toman el camino que ha seguido la procesión, llevando de cortejo a las carantoñas, con las que la Madama coquetea, ofreciéndoles entre dengues y melindres el fruto prohibido. Cuando aquéllas pretenden cogérselo, ella lo retira prontamente, dejándolas burladas. Esto hace que las carantoñas, «encendidas con las gazmoñerías y escorrozos de la buena moza», le levanten las sayas con los cuchillos para tocarle y hacerle cosquillas en las pantorrillas. «¡Váleles el sexo de la remilgada –escribe Hurtado–, para no pasar adelante en sus desmanes!». Y añade en nota a pie de página que estos actos –tan poco edificantes– fueron suprimidos, no sin gran trabajo –durante la procesión al menos– por su amigo el ilustre párroco que fue de la localidad, D. Lorenzo Díaz.

El Galán, al ver los devaneos de su pareja y las libertades que se toman las carantoñas, tira del sable y la emprende con ellas a cuchilladas, acabando por ahuyentarlas entre la algazara, corridas y atropellos de los curiosos. Y libres ya de moscones inoportunos, Galán y Madama se refugian muy amartelados en una rinconada que hacía la ya desaparecida casa del duque de Alba «á comerse la manzana». Por cierto: En ninguna parte del libro sagrado se dice que ese fruto fuera una manzana. Todo se debió a un error de traducción de Jerónimo de Estridón, que –según expertos bíblicos– confundió el sustantivo *mālus* –manzano– con el adjetivo *malus*, malo. Después, como si en unos momentos hubiesen pasado nueve meses, aparece en el atrio de la iglesia un muchacho de ocho a diez años, fruto sin duda de los amores entre el Galán y la Madama, vestido igualmente con pieles y metido hasta la cintura en un arna o corcho de colmenas, al que llaman carantoñita. Las carantoñas la consideran como propia y de la casa del mayordomo le llevan una gran caldera llena de puches o gachas para alimentarla con un enorme cucharón de madera. Cuando la carantoñita queda ahíta, sus «zafias niñeras» tiran a diestro y siniestro cucharadas del azucarado churre contra los curiosos, embadurnándolos.

> *Pero ¡qué diversión aquélla!* –continúa Hurtado, pg. 24– *¡Con cuánto alborozo se huye de las puches ó se recibe un plastón en la cara ó en la ropa de aquel engrudo almibarado! Las carantoñas se confunden con los espectadores, y á éste empujan, al otro pellizcan, á ésta abrazan, á aquélla dan en la cofa dura manotada, mientras todos chillan, aúllan, chocan, se empujan, caen y se contusionan… el pueblo adquiere el insoportable aspecto de un manicomio al aire libre ó un aquelarre á plena luz del día.*

Y tanta barahúnda aumenta –«si aumento cabe»– con la aparición de la *vaca-tora*. Se trata de un hombre que lleva sobre los hombros unas varillas de cernir harina rematadas en sus extremos delanteros con astas de vaca, quedando su

La *Vaca-tora*

cabeza metida entre ambas. Por uno y otro lado le cuelgan pellejos de buey y un descomunal y sonoro cencerro de lo que semeja ser el cuello del astado. El nuevo personaje acomete a quien se encuentra a paso o a quien se le pone por delante y como si en efecto fuese «... un toro jarameño, derriba y patea al desdichado que alcanza, dejándole mal parado». (Hurtado, p. 25).

La actual fiesta acehucheña, sin embargo, ha incorporado nuevas motivaciones, a la vez que ha relegado otras al olvido, por considerarlas «poco edificantes», tal y como señalaba anteriormente Publio Hurtado.

Los preparativos comienzan el día 19 –aunque el primer acto de los festejos comienza el día dieciocho con un novenario–, cuando el mayordomo y sus familiares salen a la finca El Piojo a buscar el romero con que cubrir tanto las inmediaciones del domicilio del mayordomo como el trayecto que une la iglesia con su casa, las calles por donde ha de discurrir la procesión o la plazuela frente al templo parroquial.

Salen desde la plaza despedidos con sonar de cohetes. Todos juntos comerán en el campo, donde hacen una hoguera donde asar carne, que acompañan de buen vino, a cargo de la cofradía. Mientras, las mujeres se encargan de preparar al santo, acción que se completará con la llegada de los hombres al atardecer, que colocarán el ramo de laurel y las manzanas en las andas. La llegada de aquéllos al pueblo con la carga ha sido anunciada con anterioridad con el lanzamiento de cohetes y con repicar de campanas. Los mayordomos son los encargados de organizar y sufragar cuantos gastos ocasione la fiesta, desempeño que también se conoce como «servir al Santo», y que generalmente se debe a una promesa hecha a San Sebastián como agradecimiento por algún favor recibido del mismo, especialmente relacionado con enfermedades. Así, por ejemplo, cuentan en Acehúche que durante la Guerra Civil fueron muchas las familias de cualquier clase social que se ofrecían a servir como mayordomos para pedir al patrón que sus hijos regresaran pronto del frente, sanos y salvos.

El tamborilero y las *regaoras*

Al atardecer del mismo día entra en escena el tamborilero –personaje imprescindible– pues participa en todos los actos festivos en honor a San Esteban, y al que numerosos acehucheños acuden a recibir al lugar conocido como Gorrón Blanco, sito en las afueras, como a un kilómetro de la localidad. Se lanzan cohetes, explotan petardos, suena música de flauta y tamboril y el recién llegado se encamina a casa de los mayordomos, donde será obsequiado con dulces típicos y aguardiente. Ello no le impide que durante trayecto no haga alguna parada para atender la invitación de algún vecino obsequioso.

Pero la fiesta propiamente comienza al amanecer del día 20 con la *alborá*, protagonizada por el mayordomo y el tamborilero, que van recorriendo las calles para despertar a quienes han de vestirse de carantoñas, a la vez que el ruidoso restallar de los petardos, colocados en los umbrales de las puertas, levanta de sus lechos al pueblo para que asista a tomar migas con café negro que ofrecen los mayordomos. Luego, éstos inician lo que en Acehúche se conoce como «regar el romero» que en compañía de sus familiares acarrearon la víspera y que consiste en alfombrar con este arbusto la calle que une la iglesia con su casa y las que ha de recorrer la procesión, mientras las mujeres acuden a casa del mayordomo para engalanar la casa del mayordomo para la loa. A su vez, las carantoñas –cuyo número es variable, aunque siempre en número par– tornan a sus domicilios para iniciar el complicado ritual de vestirse, acción que realizan con la ayuda de dos o tres amigos, pues las características de la vestimenta no hacen posible hacerlo solos. El «traje» en cuestión consta de seis pieles, normalmente de oveja, cabra o zorra, y a ser posible de pelo largo, que se seleccionan entre las mejores, aunque pueden usarse también de otros animales, que han de comenzar a ponerse por las piernas, donde se colocan dos, bien sujetas con cuerdas; se sigue por los brazos, donde van otras dos, que se atan con la misma cuerda utilizada para las piernas, evitando así que las pieles

se caigan. En el cuerpo se colocan otras dos pieles, conocidas como zamarrones, de mayor tamaño, que se aseguran con una cincha bien apretada. Y, por último, se coloca la careta, de cartón forrado con pieles. Pueden o no llevar guantes, aunque a una carantoña se considera bien vestida sólo cuando no muestra al descubierto ninguna parte de su cuerpo. Por cierto, las más codiciadas son las de los «machos corridos» en Navidad. Igualmente, las botas han de ser de cuero o piel. También se colocan jorobas y otros elementos que den a la carantoña un aspecto fiero y deforme.

Una vez terminado el proceso, la carantoña cogerá su *tarma* o *tárama,* o cuchillo, de acebuche, y saldrá para reunirse con sus compañeras, no sin dejar de asustar a los niños que se encuentra a su paso con el clásico *gú gú.*

A las carantoñas se van uniendo los *tiraores* y las *regaoras* o *patamas.* Los primeros son jóvenes armados de escopetas y cartuchos de fogueo que esperan al santo a la salida de la iglesia para iniciar la procesión y que luego irán de esquina en esquina, o de bocacalle en bocacalle por donde, para disparar al unísono salvas en honor al patrón. Las *regaoras* son mozas del pueblo ataviadas con el traje llamado «de bayeta», típico del lugar, que siguen a la imagen de San Esteban regándolo de confetis multicolores y de confites, que llevan en cestas de mimbre, y entonando cantos en loor al santo.

Pronunciando *La Loa*

Sobre las once, con el ambiente ya animado, las carantoñas se acercan al tamborilero, amansadas por la música y comienzan a bailar en torno a él, uniéndoseles más tarde las *regaoras.* Pero aquel revolcarse por el fango de las carantoñas al que hacía referencia Publio Hurtado, así como la aparición del Galán y la Madama han desaparecido de los actuales festejos, aunque según parece en 1929 aún seguían apareciendo. Luego se encaminan a casa de los mayordomos, para luego volver todos juntos a la iglesia, donde se celebrará una misa solemne. Sólo las carantoñas se quedan fuera del templo, pues al son máscaras, no les está permitido el acceso. Aunque hay quien dice que antaño también les estaba permitido asistir a la misa. Actualmente, mientras se celebra la misa, se acercan a algún bar a refrescarse y a prepararse para su actuación tras la eucaristía.

Terminada la misa entre cánticos y alabanzas al santo, comienza la procesión. Con anterioridad, los escopeteros se han colocado a ambos lados de la puerta del templo por donde va a salir la imagen, al que reciben con una atronadora descarga de sus escopetas entre un ensordecedor griterío pleno de vivas a San Sebastián, que hace inaudibles los sones del omnipresente tamborilero. Y comienza la procesión con San Esteban atado a un tronco, como recuerdo del poste donde fue asaeteado, pero al que se ha colocado una rama de naranjo, símbolo de fertilidad. A ambos lados de la imagen, las *regaoras* no cesarán de cantar durante todo el recorrido.

Himnos que entonan los acehucheños durante toda la procesión en honor a San Sebastián.

Primer himno

Gloria a ti, Sebastián,
soldado de la guerra de Dios.
Tú, que supiste ser capitán
por coraje y amor
haz militar a este pueblo
en la legión de los fuertes
y ármalos con el yelmo
de tu fe y tu valor.
Sebastián, en la historia de Acehúche
eres guía inmemorial.
Eres luz y eres herencia
de los más puros valores
anidados por los años
en el alma de este pueblo
que te invoca sin cesar:
No nos dejes de la mano,
no nos dejes, Sebastián.
Sebastián, en el alma de este pueblo
siempre vives, siempre estás.
Tú presencias sus dolores
y conoces sus angustias.
No desoigas las plegarias
del amor de este tu pueblo
que te canta sin cesar:
No nos dejes de la mano,
no nos dejes, Sebastián.

Segundo himno

Defensor sois, glorioso Sebastián,
de la iglesia y capitán
de este pueblo que viene a ensalzar
los esfuerzos guerreros de vuestro valor
y el martirio dichoso que al cielo os llevó.
Los cristianos que vengan a imitar
al glorioso Sebastián.
Por su patria luchó con honor.
El tirano sus carnes hirió
con saetas cruel.
Mas la muerte horrorizada huyó de él
y salvo fue.
La perfidia y la rabia
vencidos están en Sebastián.
Por la gracia de Dios y poder
en su regio arnés
se dejó ver por timbre real.
Viva Jesús y su escuadrón,
tropa marcial, marcial,
que rendidos te aclaman sin cesar:
¡Viva San Sebastián!

Antiguamente, en vez de un naranjo, en las andas se colocaba una rama de laurel, tal vez símbolo o corona del martirio sufrido por Esteban; pero fue sustituido por aquél hace algunos años, cuando un forastero que acudía al pueblo

a vender naranjas hizo la promesa de regalar al santo un naranjo si salía indemne de una tormenta que le sorprendió en el camino. Como pasó la borrasca sin sufrir daño alguno, volvió a Acehúche con un naranjo para el santo, que desde entonces sustituyó al laurel. Según algunos acehucheños esto sucedió hace sesenta años o más.

Carantoña ante la imagen de Sebastián lanzando el clásico *gugu*

En el canto de la 'rosca', de Piornal, hay un canto que alude a este extremo:

Le amarraron a un tronco
y allí le dieron
la muerte con saetas
verdugos fueron.

Ha florecido el árbol
donde te amarraron,
florece con el fruto
de tus espaldas.

Las carantoñas preceden a la imagen y de cuando en cuando, y de dos en dos, se dan la vuelta para acercarse al santo arrastrando sus *táramas* y dando tres pasos le hacen una reverencia acompañada del clásico –y selvático, según algunos– *gúgú*, para volver otra vez a la cola y repetir el rito una y otra vez. Mientras, las *regaoras* y el pueblo entonan himnos para ensalzar la figura del soldado mártir. Así, hasta llegar a casa de los mayordomos, cuya fachada estará engalanada de colgaduras y macetas. Entonces, se deposita a la imagen en una mesa revestida para el caso, mientras desde el balcón de la casa va a procederse a «echar la loa» o alabanza al santo que suele constar de dos elementos: referencias a su vida y martirio y el favor concedido por el cual el mayordomo le sirve. Aunque no siempre el echador de La Loa –generalmente el propio mayordomo o algún familiar–, tiene por qué ceñirse a este patrón. Pero aquél revolcarse por el fango de las carantoñas al que hacía referencia Publio Hurtado, así como la aparición del Galán y la Madama han desaparecido de los actuales festejos. Aunque según me contaron, antiguamente la Madama salía a bailar con las carantoñas en presencia

de todos los hombres del pueblo, y que luego aparecía el Galán quien, jugueteando con una naranja, se acercaba a la dama entre embelecos e insinuaciones, y tras ser desdeñado al principio por ella, desaparecía por la calleja del Río, seguido por la Madama y los mozos del lugar. Poco después, aparecía entre las carantoñas un niño, el más pequeño de ellas, con una panera de corcho en la mano porque no cabía en ella, como símbolo del papel de recién nacido que representaba en la celebración.

La misma carantoñita representada por la más pequeña de ellas, tiene actualmente un sentido distinto al que tuviera a principios del siglo XX, cuando el ilustre investigador cacereño visitó el lugar.

Después vuelven a atronar el ambiente las armas de fuego y a volar un diluvio de confetis, y la procesión retorna a la iglesia para, a continuación, y a los sones del tamborilero, bailar las carantoñas y las *regaoras* en la plaza; aunque antiguamente sólo bailasen entre sí las primeras. Y mientras aparece la *vaca-tora*, las carantoñas reparten o arrojan a los curiosos las «papas» que los mayordomos han hecho con harina, leche y azúcar.

Y, por fin, aparece el astado, embistiendo contra las carantoñas, a las que dispersa entre carreras y revolcones. Su misión no es otra que poner fin a la fiesta. Aunque antes, y de la unión de este animal y de una carantoña nacerá la carantoñita. Y tras este simbólico acto todos acuden a casa del mayordomo para asistir al convite, consistente en dulces y vino de pitarra, al que acuden las carantoñas ya sin su disfraz.

Al día siguiente –veintiuno– se celebra el día de «San Sebastián Chico» o «San Sebastianino» y la fiesta se repite, con la única variante de que es otro mayordomo el comisionado para servir al santo patrón. Si no lo hubiese se encargaría la juventud del pueblo y, en última instancia –si a ésta no le fuera posible– lo haría el Ayuntamiento. Pero desde que se constituyó la cofradía de San Sebastián, es ésta la encargada de organizar y sufragar el festejo, eligiendo por sorteo entre los hermanos cofrades a la persona que ha de ostentar el cargo de mayordomo.

NOTA.- Las fotografías que ilustran este trabajo son cortesía del Excmo. Ayuntamiento de Acehúche.

Comiendo *papas*

La indumentaria tradicional en la comarca vallisoletana de la Churrería. Campaspero

Iván Muñoz Blanco y Alfredo Blanco del Val

Prólogo

Pasé la infancia de mi vida en grupos de danzas de la ciudad y provincia de Valladolid, en los que a medida que el tiempo transcurría veía como cada vez se degradaba más el vestir. En la mayoría de los casos no se respetaban ni los tejidos, ni las formas de las prendas que los integrantes de los grupos lucían haciendo gala de la ciudad de la que procedían. Valladolid, nuestro Valladolid, sí. Fueron muchas las veces en las que me pregunté ¿no tenemos ningún modo de vestir propio de Valladolid que nos represente? ¿Cómo vestían las personas que habitaban nuestros pueblos? Y tampoco fueron pocas las veces que me preguntaron ¿Esa ropa que llevas puesta es de Valladolid?

El afán por responder a alguna de esas preguntas, y la vaga imagen de un chaleco masculino que en algún momento vi reproducido, pero con escaso parecido al real, fueron los que me llevaron a acercarme a la figura de Don Oroncio Javier García Campo. Este vecino ilustre de Campaspero fue, sin duda, el que me hizo afianzarme en que algunos de nuestros pueblos tenían formas de vestir propias, pero que en la mayor parte de los casos son desconocidas por quienes hoy lucen a gala aquello que llaman «traje de jotas».

En palabras del propio Don Oroncio Javier García Campo «los grupos de bailes regionales, podían haber hecho una labor extraordinaria en este campo del traje regional, por desgracia ha ocurrido todo lo contrario. Algunos, muy pocos, llevan trajes auténticos y verdaderamente extraordinarios. Otros, también muy escasos, los llevan pobres y vulgares, pero al menos también son auténticos. Pero lo más grave es que la gran mayoría de grupos no se ha molestado en buscar o investigar nada sobre ellos y se los han inventado, presentando como traje castellano tradicional algo que nada tiene que ver con ello. Con lo que no sólo han perjudicado la autenticidad del traje, sino también al mismo baile que pierde con ello gran parte de su pureza».

Viajando por este camino marcado por Don Javier llegué al Museo de la Piedra de Campaspero, que, a buen recaudo, guarda alguno de los últimos testimonios de piezas de aquel vestir, que en nuestros días prácticamente ha quedado en el olvido o en el mejor de los casos en baúles cerrados bajo llave.

No fueron muchas las conversaciones mantenidas con Don Oroncio Javier, pero si las suficientes como para que, con licencia de su familia las siguientes páginas sirvan, por un lado, de recapitulación de diferentes textos y artículos publicados por este ilustre vecino de Campaspero. Y por otro, de punto de partida para el estudio de la indumentaria tradicional del pueblo de Campaspero, a través de un ligero recorrido por las diferentes piezas que componen el vestir de este pueblo de la comarca de la Churrería.

Haremos un recorrido por la vida de este afamado vecino, que sin duda por su trabajo y bien hacer se ha ganado el reconocimiento de todo un pueblo y un merecido hueco en las páginas de la tradición. Es motivo este por el que nos adentraremos en el tan honroso oficio del sastre, al que tantas horas de su vida dedicó Don Javier y que por otra parte de tradición familiar le venía dado.

Permítame, lector, que gran parte del negro sobre blanco que esté leyendo sean extractos

de los textos ya publicados por Don Javier, y que me apropie del texto que ya escribiera él allá por el año 2003 para ejemplificarlo con fotografías que iluminen tan honrosas palabras. Pero que mejor forma de honrar a su memoria que esta.

Introducción

Hoy nos es imposible distinguir la nacionalidad, jerarquía o clase social de una persona por sus ropas, pues exactamente igual viste un americano que un ruso, el jefe del estado que un obrero, un catedrático de universidad que el último de sus alumnos. Hasta hace muy pocos años esto no era así, pues como todos sabemos no sólo era diferente la forma de vestirse en unas naciones que en otras, sino que dentro de la misma región y de la misma comarca había diferencia entre unas poblaciones y otras; a parte de las existentes entre las distintas clases sociales, jerarquías, profesiones, etc.

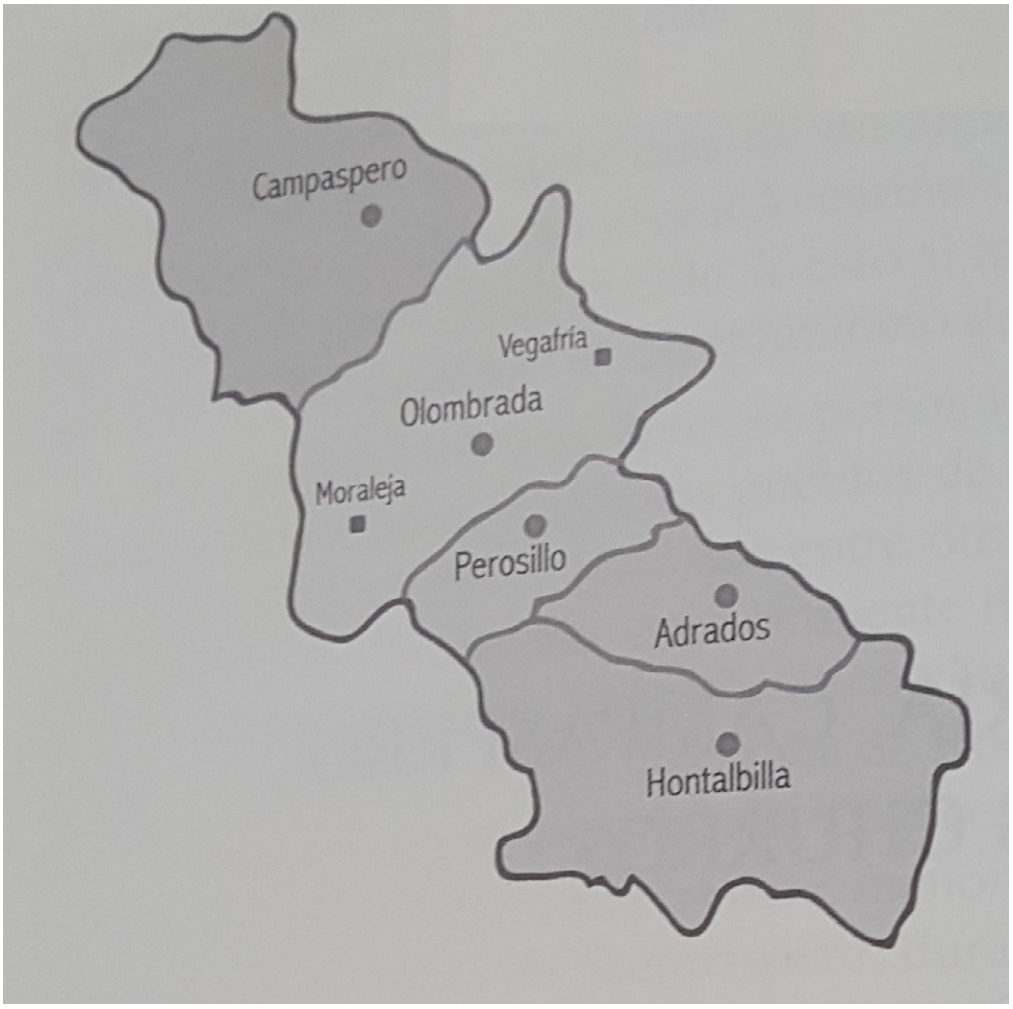
Opina García Campo que el saber vestirse adecuadamente es un arte, y una de las artes más nobles, pues no es un arte de ficción, sino real, y como la misma persona, única y diferente en cada caso. La forma más fiable para no caer en errores, en el arduo trabajo de la reproducción es buscar los trajes antiguos que, aunque inservibles para el uso, aún se conservan en muchas casas como recuerdo de familia, investigar sobre su antigüedad, usos, significados, comprobar la clase de los tejidos, adornos y hasta el más mínimo detalle de su corte y confección. Solamente en el caso de que no sea posible encontrar alguna de las prendas, porque materialmente no exista, podemos recurrir a alguna fotografía antigua, que siempre refleja la realidad mejor que la pintura o el dibujo. No faltará quien objete a todo esto que el corte y la confección son fáciles de repetir, pero que los tejidos y adornos ya no es posible encontrarlos iguales. Los que esto piensan están muy equivocados, pues, aunque parezca mentira, aún siguen haciéndose tejidos prácticamente iguales a los de hace un siglo. En cuanto a los adornos ocurre lo mismo.

Es muy habitual oir aquella frase de «en Valladolid no hay un traje típico», y es cierto. No existe un traje que represente a la provincia. Ello no quiere decir que en la provincia de Valladolid no haya trajes típicos de gran riqueza, sino todo lo contrario, pues es una de las que más variedad de trajes típicos tiene, ya que al estar conformada por varias comarcas naturales, que hasta hace pocos años tenían muy poco en común unas con otras, cada una tiene sus características propias que van desde el traje más sencillo y pobre, al más lujoso y rico. Lo triste es que la mayoría de los grupos de danzas, unas veces por ignorancia y otras por comodidad de las personas que los dirigen, al no querer molestarse, han elegido casi siempre el más sencillo, modesto y pobre de todos.

Localización de Campaspero

Es de crucial importancia para el estudio de la indumentaria tradicional el que hagamos referencia a la localizacion geográfica de Campaspero, dadas las inumerables similitudes que presenta con el vestir de Segovia, en modos y formas, en tejidos y cortes.

El término municipal de Campaspero está situado en el centro de la comarca de «LA CHURRERIA», localizada geograficamente al sureste de la provincia, en una meseta completamente llana, de unos veinte kilómetros de diámetro, que forman los llamados Altos de la Mula y a la que pertenecen, además de Campaspero otra docena de pueblos que están situados en las laderas de esta meseta, aunque el resto de pueblos sean segovianos. Campaspero pertenece a Valladolid desde 1833. Todos los pueblos de la Comarca de la Churrería pertenecen casi en su totalidad al sexmo de Hontalbilla de la comunidad de Villa y tierra de Cuellar, excepto Campaspero que pertenece al sexmo de Valcorba. Si bien estas diferencias, en la actualidad se ha creado la Mancomunidad de la Churrería, con una extensión muy superior a la de la comarca de la Churrería y con capitalidad en Campaspero.



Mapa de los pueblos de la churrería tradicional

El gentilicio de las gentes que pertenecen a esta comarca es el de Churros, término que en alguna ocasión se ha utilizado con carácter peyorativo, pero que sus vecinos lucen con buena gala.

Los vecinos de la comarca de la Churreria en general, o los Campasperianos en particular, son considerados como gentes tradicionalistas, costumbristas, ritualistas y poco dados a los cambios y modas superficiales. Sus gentes poseen la cualidad de saber permanecer y haber conservado su carácter firme y consistente. Este carácter ha hecho que hayan mantenido con cariño y reverencia el traje tradicional, las danzas y canciones, así como celebraciones tales como los Carnavales o los Quintos. En las siguientes páginas podremos ver algunas piezas del vestir tradicional de Campaspero, que son un buen ejemplo de haber sabido conservar su indiosincrasia y característica particular. De esta forma, aún en nuestros días, las mujeres el día de las Aguedas lucen el tradicional manteo enchorrado mientras bailan al son de la dulzaina del grupo Campo Aspero.

Por lo que respecta al nombre de Campaspero podemos señalar cuatro hipótesis sobre su origen:

- En el campo te espero: el que Campaspero se encontrara en el centro de un páramo, a campo abierto, entre las plazas

fuertes de Peñafiel y Cuellar, pudo haber hecho de este pueblo el lugar para que durante la Reconquista Moros y Cristianos solventaran sus diferencias.

- Campos de Pero: haría referencia a que estos territorios podrían haber pertencido a un personaje llamado Pedro o su variante Pero.
- Campos de Piedra o Campo Petreo: la abundancia de piedra en las canteras y la relacion entre los términos Pero y Piedra, podrían haber dado lugar al origen del nombre del pueblo.
- Campo Aspero: es la hipótesis que más fuerza cobra acerca del nombre. Por un lado se trata de la forma que aunque erróneamente, aparece en una mayor documentacion. Por otro lado es indudable que los campos de Campaspero fueran campos asperos y pedregosos, pero no solo en cuanto al terreno se refiere, sino también en lo climatológico.

Es menester señalar llegados a este punto, que en Campaspero está localizado el Museo de la Piedra, inagurado en el año 2013, y que es un buen reflejo del trabajo de la piedra como fundamento de la economía y tradicion de Campaspero. El espacio que en sus tiempos fueron las escuelas y su patio, nos muestra entre sus muros de piedra, el proceso de la trabajo de la piedra caliza, técnicas extractivas, técnicas de taler, labrados, acabados y colocación.

Uno de los elementos diferenciadores de las gentes de Campaspero es el apellido Garcia. En muchos de los casos este apellido incluso se duplica, apellidandose los vecinos Garcia Garcia. No podía ser de otra forma que nuestro amigo Don Oroncio Javier, tambíen se apellidara García viniéndole este por parte de padre.

Don Oroncio Javier García Campo

Sin lugar a duda, si tratamos la indumentaria tradicional de Campaspero es necesario hacer una reseña más que merecida para Don Oroncio Javier García Campo, quien por otra parte fue el motivo de que estas líneas tengan una realidad a día de hoy.

Nació en Campaspero un 22 de junio de 1933, donde vivió toda su vida hasta que falleció el 16 de diciembre de 2017. Fue hijo de Virgilio García sastre de oficio y que posteriormente heredó Don Javier y de Julia Campo que desempeñó el oficio de modista. A los ocho años dejó de ir a la escuela para ponerse a trabajar, a pesar de ello todas las noches pasaba varias horas leyendo toda clase de libros. Años más tarde, casi a punto de jubilarse se sacó el Graduado Escolar de libre. Durante esta etapa de su vida fueron bastantes los artículos que escribió sobre etnografía para entre otras la Revista de Folclore de la Fundación Joaquín Díaz y numerosas las narraciones cortas y cuentos que presentó a concursos y revistas como «Trigal», «El Usaño», «Resina».

Hombre de teatro, sin duda, muy ligado al grupo teatral «El Pedregal», del que fue uno de sus impulsores. Además participó en otros grupos de teatro como «Arlequin» y «Aguedas». Motivos no faltaron para que el 11 de julio de 2015 el pueblo de Campaspero rindiera homenaje a este Vecino, poniendo el nombre de Oroncio Javier García Campo al Teatro Municipal de la localidad Churra, descubriendo una placa a la entrada, con su nombre. Fue un homenaje realizado por sus compañeros del grupo de teatro Pedregal, al que acudieron convencinos, autoridades locales y provinciales y representantes de la cultura. Bajo el titulo «Así pasen 35 años», casi cincuenta actores representaron fragmentos de distintas obras del repertorio de Pedregal con guiños a la vida de Oroncio. Así mismo se lucieron vestidos confeccionados por el homenajeado, se escuchó la voz del etnógrafo Joaquín Díaz, la guitarra de su nieto Javier García Verdugo, la dulzaina y se proyectaron montajes multimedia.

Homenaje a Oroncio Javier (*Norte de Castilla* – 14 de Julio de 2015)

Entre los premios que consiguió a lo largo de su vida destacan los siguientes:

- Premio de Etnografía en el año 2000 concedido por la Diputación de Valladolid por el trabajo «Los Cuentos del Abuelo».
- Premio especial Provincia de Valladolid del XIII Concurso Literario para Personas Mayores «La voz del Aula» en 2011 por el poema «Las edades de la vida, en cuatro sonetos».
- Premio en la modalidad Sénior del XVIII Concurso Literario del Programa de Envejecimiento Activo en 2016 por el relato titulado «El Paraíso Terrenal».
- Segundo premio de concurso literario UDP por el trabajo «La Troica» en 2012.
- Premio Categoría C en el municipio de Cabrerizos en Salamanca en el concurso «Berta Pallares» por el cuento «El rey que quiso acabar con los viejos» en el año 2013.
- Primer premio en el VII Certamen de San Vicente Alcántara el 23 de Febrero de 2014 por la carta «Soneto de Amor por toda una vida».
- Premio en la modalidad Senior en la Octava edición del concurso literario del programa Envejecimiento Activo, en 2016, por el relato «El Paraiso Terrenal».
- Premio Julián Ledo de Teatro Aficionado en Pedrajas de San Esteban el 31 de Marzo de 2017.

Publicó el libro, «El trabajo en un Pueblo de Castilla», del que han sido extraídos textos relativos a oficios para dar vida a esta publicación y que fue editado en el año 1999 por la Diputación de Valladolid.

Escribió cuatro artículos para la revista de Folklore de la Fundación Joaquin Diaz:

- Antroponomía de Campaspero de finales de siglo XIX. Revista número 35. Año de publicación 1983.
- El Traje de Churra, Campaspero (Valladolid). Revista número 54. Año de publicación 1985.

- El Tío Sordo. Revista número 140. Año de publicación 1992.
- Campaspero, léxico y formas de hablar de sus gentes. Revista número 421. Año de publicación 2017.

En el año 1977 recopiló para la fonoteca de la fundación Joaquín Díaz temas cantados por su madre Doña Julia Campo Escolar, algunos de los cuales aparecen transcritos en los Catálogos Folclóricos de la provincia de Valladolid. Podemos señalar los siguientes:

- Camina Don Grueso una mañana fría (Don Bueso)
- Dicen que te vas, te vas, de capitán general (La boda estorbada)
- En casa de los mis padres, un traidor pidió posada (Muerte de Santa Elena)
- En medio de dos quintadas sale launa con gran fuerza (El quintado y la aparición)
- Mañanita, mañanita, mañanita de primor (Don Bueso)
- Por el camino Trujillo vi pasar una romera (El rey y la Virgen romera)
- Un francés vino de Francia en busca de una mujer (La pedigüeña)
- Zagala que por el monte, por el monte, guardas cabras (La pastora y la Virgen)

En el año 1986, nuevamente para la fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz recopiló la Misa Pastorela y villancicos de la Misa del Gallo de Navidad, interpretados por el coro de Campaspero y vecinos del coro acompañados de la pandereta, la botella de anís, las castañuelas y el triángulo. Podemos señalar los siguientes temas:

- «Resuenen con alegría los cánticos de mi tierra» (Villancico)
- «Kyrie eleison, Christe eleison» (Kyrie)
- «Patrem omnipotentem factorem coeli et terrae» (Credo)
- «Oh luz de Dios, estrella azul» (¡0h! Tannembaum)
- «Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deu» (Sanctus)
- «Benedictus qui venit in nomine domini» (Benedictus)
- «Agnus Dei quitolis peccata mundi» (Agnus Dei)
- «Adeste fideles laeti triumphantes»
- «Noche de paz, noche de amor»
- «Venid acá pastorcitos, paso a paso acá venid»
- «Gloria a Dios en la alturas en la tierra al hombre en paz» (Venid, pastorcitos, venid a adorar»
- «Corred pastorcitos venid a adorar»

Fue un gran amante del deporte como nos contó en una charla que tuvimos, lo cual le llevaría a impulsar la Media Maratón de Santo Domingo de Guzmán de la localidad de Campaspero en la que su pasión por el atletismo le llevó a participar activamente.

Querido en Campaspero y gran amante de las tradiciones, sin cuyo trabajo no sería posible que en nuestros días podamos ver algunas de las piezas que en las próximas líneas se señalarán.

El vestir de un pueblo

El traje típico de esta comarca es el de «Churra». Algunas de las distintas prendas de este traje tienen un cierto parecido con las del traje segoviano, ya que esta comarca perteneció hasta 1833 a Segovia. No obstante, hay diferencias apreciables entre uno y otro.

El traje de Churra, de una gran sobriedad, era usado únicamente por las labradoras, mien-

tras que las personas que no pertenecían a esta profesión usaban los vestidos corrientes de la época.

A las niñas se las vestía igual que a las mujeres. Los niños, hasta los cinco años, también llevaban manteo y demás prendas femeninas; a partir de esta edad se les vestía como a los hombres.

Algunas de estas prendas, enaguas, manteos y delantales, aún se conservan perfectamente, sin embargo de otras, como armillas, chalecos, chambras, jubones, refajos, basquiñas, mantillas, existen muy pocas. Y algunas, prácticamente, han desaparecido, como el dengue o los zapatos y las botas, conservándose de ellos sólo algunas fotografías. Pero lo que resulta más difícil de encontrar son las prendas masculinas; después de un gran trabajo de búsqueda se ha podido reunir un traje: chaqueta, chaleco, pantalón, capa y la pechera y los puños de una camisa, y aunque cada prenda es de distinta procedencia, todas juntas forman un traje completo. Lo que no ha sido posible encontrar son bragas, pues esta prenda hace ya muchos años que dejó de usarse y no se conserva ninguna. Mi afan por intentar reproducir exactamente un chaleco masculino, me llevó de la mano de Oroncio Javier Garcia Campo, hasta el Museo de la Piedra de este municipio, donde descansan algunos de los escasos ejemplos que aún quedan de estas prendas.

Casi todas estas prendas fueron realizadas hace más de un siglo y aún hay personas que usan algunas de ellas, por ejemplo el refajo y el manteo. La forma de conocer la antigüedad de las prendas es muy simple, las que fueron confeccionadas con anterioridad a 1880 tienen todas sus costuras cosidas a mano, mientras que las hechas con posterioridad a esta fecha llevan las costuras exteriores cosidas a máquina y las interiores a mano. La razón de ello es que más o menos alrededor de ese año se introdujeron en Campaspero las primeras máquinas de coser.

Prendas femeninas

Manteo

De todas las prendas femeninas el mateo es la más importante, variada y rica. Hay varias clases de manteos, desde el de gala al de trabajo. La forma del corte y la confección es la misma en todos ellos, pero hay una gran variación en los colores y sobre todo en los adornos. Los colores son: negro, azul, rojo, amarillo, morado..., con variedad de tonos en cada color.

El de diario o trabajo es de jerga, un paño de lana hilado y tejido a mano y tintado con rubia u otros tintes naturales, no lleva ningún adorno. El dominguero es también de jerga adornado con una tirana de terciopelo. El de las fiestas menores es de estameña, también de lana hilada y tejida a mano, va adornado con tirana de terciopelo, dos trenzados de plata u oro y dos de abalorios. Por último está el manteo de las fiestas mayores o de gala, éste es de pañete de Béjar, hay algunos azules, pero la mayoría de ellos son rojos, llevan dos tiranas de terciopelo negro adornadas con bordados o lentejuelas de oro, o ambas cosas a la vez (las tiranas son rectas o formando castañetas), de seis a diez trenzados de plata u oro y otros tantos engarces de abalorios de azabache negros o de colores, según el color del manteo. El primero de estos adornos está colocado a diez centímetros del bajo y los siguientes, alternándose unos con otros con una separación de dos a cinco centímetros, cubren toda la falda.

El adorno de las lentejuelas es una de las cosas que lo diferencian del manteo segoviano.

Debajo de este manteo solían ponerse varios de los de jerga superpuestos unos sobre otros. Cuentan que había algunas mozas que llevaban al baile hasta catorce manteos; hay que tener en cuenta que cada uno pesa de dos a tres kilos y que pasaban toda la tarde bailando.

Esquema del manteo

Detalle de los agremanes del manteo

Detalle de tres manteos femeninos

El largo desde la cintura hasta el tobillo, tiene aproximadamente cinco varas de vuelo (más de cuatro metros) que va recogido en la cintura con pliegues dirigidos hacia el centro de la espalda; en la parte delantera sólo lleva cuatro y el resto del vuelo va todo recogido en la espalda. Lleva dos aberturas en los costados de veinte centímetros rematadas con adornos de terciopelo. Los pliegues de la cintura van rematados con cintas que en las caderas quedan sueltas, con un largo suficiente para atar la parte trasera adelante y la delantera en la espalda. El bajo va rematado con una cinta negra y lleva por el revés una franja de paño de otro color, generalmente verde, de un ancho de 8 centímetros, cortada a picos, denominada aldar. El manteo de paño de Béjar sólo lo usaban las labradoras de clase más elevada (las ricas), mientras que todas las demás usaban el de jerga o estameña.

Es reseñable la forma en que se guardaban los manteos y cuyo proceso se llama de enchorrado. Este consistía tal y como muestran las imágenes en doblar las tablas unas sobre otras de tal forma que la última envolvía todas las anteriores. El objetivo de esta técnica no era otro que el de que el tableado del manteo permaneciera inamovible, así como para su correcto almacenaje.

Manteo enchorrado

Manteo enchorrado

Delantal

El delantal es de raso o terciopelo negro con adornos de abalorios de azabache, terciopelo o trenzado de plata u oro, según los casos, a juego con el manteo. El largo es desde la cintura hasta 15 centímetros del bajo del manteo. El ancho es de aroximadamente 60 centímetros, lleva pliegues en la cintura, rematados con cintas que sirven para atarlo. Los adornos van en los bordes, todo alrededor y también lleva el mismo adorno a 15 centímetros del bajo. Todo él va forrado de satén.

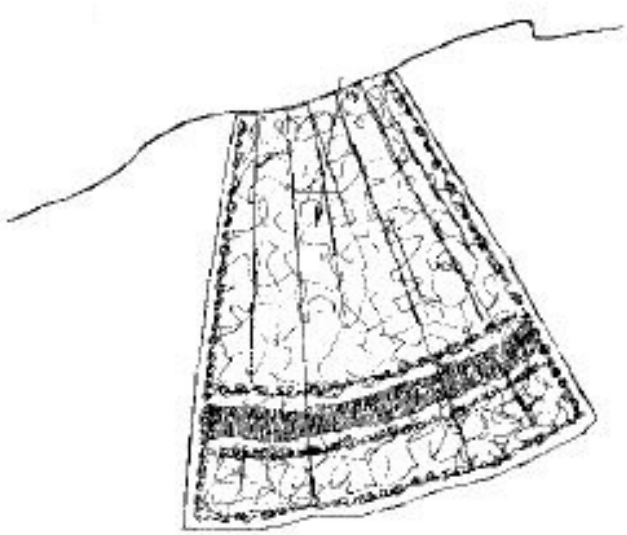
Jubón

Se confeccionaba en raso o terciopelo negro, liso o labrado. El corte era ajustado al cuerpo, en la espalda lleva corte de costadillo, mangas muy amplias cosidas a la sisa con pliegues, puños ajustados de 15 centímetros de ancho adornados con agremanes y abalorios y cerrados con botones de plata; el borde de los puños, así como el escote, van rematados con puntilla blanca. Tiene aberturas en el centro de los delanteros y en el centro de todas las costuras, desde la cintura para abajo. El cierre delantero es de cintas o botones de plata. Va forrado de lienzo o satén. El largo es aproximadamente de 15 centímetros por debajo de la cintura.

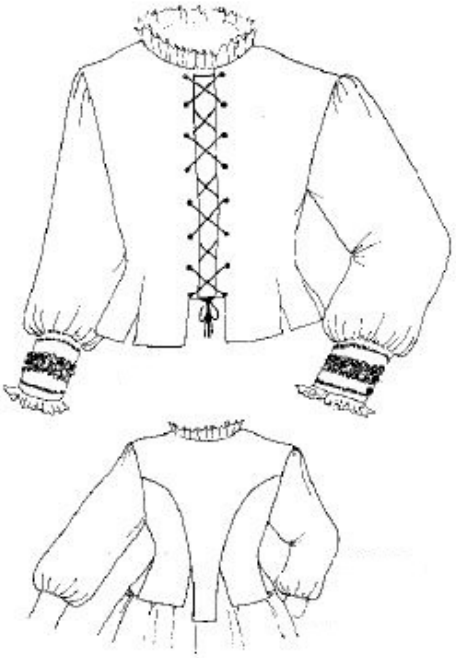
Mandil

Mandil

Detalle de agremanes que adornan el mandil



Esquema del mandil



Esquema de Jubón

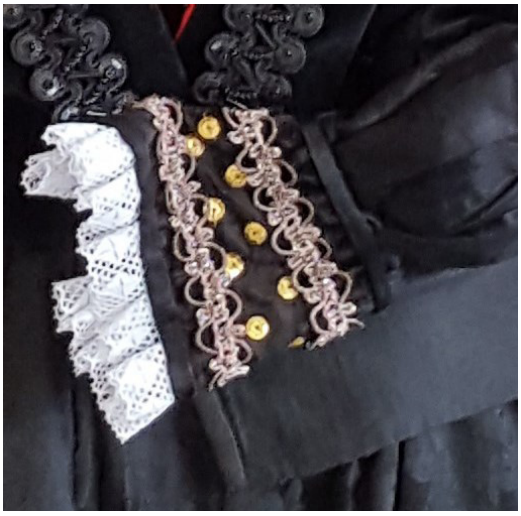
Delantero del jubón

Espalda del jubón

Detalle exterior del puño del jubón

Detalle del forro del jubón

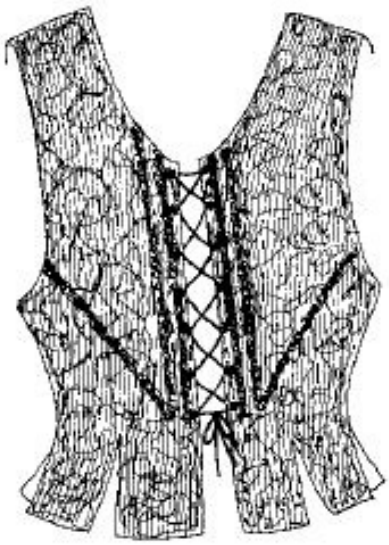
Detalle interior del puño del jubón



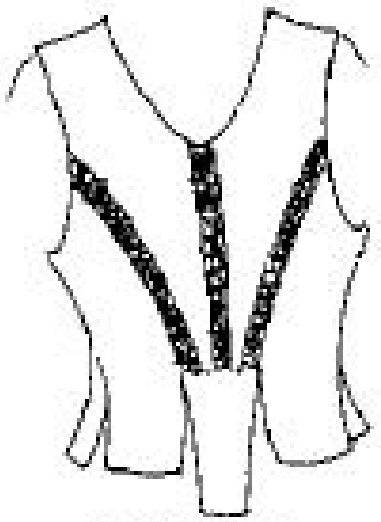
Detalle exterior del puño del jubón

Chaleco

Habitualmente estaban realizados con terciopelo labrado en colores muy vivos tales como verde, amarillo, granate e incluso con mezcla de varios colores. Se forraban con lienzo y se aderezaban con adornos de trencilla de plata y oro. El escote que terminaba en pico, las sisas y los cantos delanteros se remataban con cinta de distinto color. El corte era muy ajustado y ceñido al cuerpo y la espalda llevaba cortes de costadillos. Tenia aberturas desde la cintura para abajo en el centro de los delanteros y en todas las costuras. Por la parte delantera se cerraba con cintas. El largo era de hasta 15 centímetros por debajo de la cintura.



Esquema del delantero del chaleco femenino



Esquema de la espalda del chaleco femenino

Armilla

Esta prenda es una chaquetilla muy ajustada y corta, de paño negro muy fino, forro de satén, lleva adornos de abalorios y agremanes en los puños. El cierre delantero es con botones de plata, al igual que el de los puños. El corte es muy ajustado, con espalda de costadillo, con un largo hasta la cintura. En la manga, a la altura del codo, llevaban una roseta de cintas de colores.

Esquema delantero de la armilla

Bolso bajero

Es una faltriquera que se lleva debajo del delantal, sujeta a la cintura con cintas. Solia ser de terciopelo o raso, rematada con trencillas y adornada con bordados, agremanes y abalorios. En cuanto a las dimensiones media en torno a 20 centímetros de larga por 15 de ancho y la parte de abajo terminaba en forma redondeada.

Esquema del bolso bajero

Justillo

Era de lienzo blanco. El corte era completamente ajustado al cuerpo, abierto en la parte delantera con cintas para ceñirlo al cuerpo lo más posible. Llevaba forma en la cintura, pero no en el pecho. El largo es desde 15 centímetros por debajo de la cintura hasta la altura de las axilas, se sujeta con hombreras de cinta. Normalmente no lleva adornos.

Prendas interiores

Las enaguas eran de lienzo o hilo blanco y el largo iba desde la cintura hasta la mitad de la pantorrilla, siendo muy amplia de vuelo. En el bajo se adornaba con puntilla de bolillos o ganchillo.

El pantalón era de lienzo o hilo blanco. Largo desde la cintura hasta por debajo de la rodilla, bastante amplio, va fruncido en la cintura y en el bajo, se sujeta en ambos con cintas. En el bajo tiene un volante de puntilla o ganchillo.

El refajo era de jerga o punto hecho con hilo de lana hilado y tejido a mano. Es una especie de camisa de corte amplio y recto, sin mangas, larga hasta media pantorrilla. Normalmente no lleva adornos.

Chambra

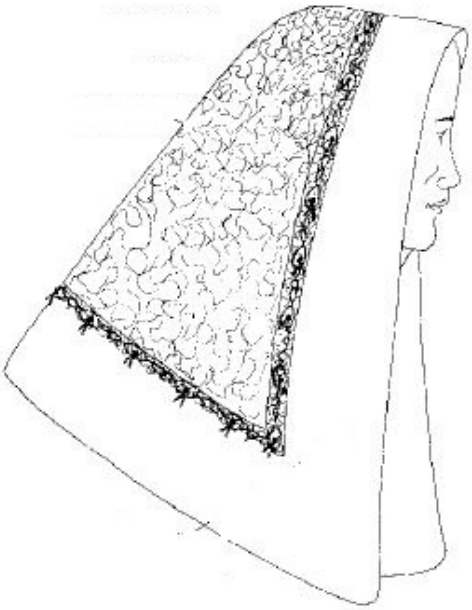
Se confeccionaba en percal, satén u otros tejidos finos, blanca, en color o negra. El corte era muy ajustado y estaba abierta por adelante cerrándose con botones. El escote era ajustado y se remataba con un bies o puntilla. La manga era larga y amplia con puño, cerrado con botones. Normalmente no lleva bordados ni adornos.

Basquiña

Esta prenda es muy parecida al manteo. En tiempo de invierno se usaba para arroparse con ella el cuerpo. Las mujeres la llevaban sujeta a la cintura, lo mismo que el manteo, y cuando hacía frío levantaban la parte trasera hasta taparse con ella la cabeza, mientras la delantera caía de la cintura para abajo. Es de estameña de lana hilada y tejida a mano, tiene el mismo corte que el manteo y no lleva adornos.

Mantilla de tronco

Se trata de una prenda que se utilizaba exclusivamente para cubrir la cabeza de las mujeres en las ceremonias religiosas. Los materiales con los que se hacían era el terciopelo y el raso, ambos negros. La forma es triangular, con una equeña pinza en el vertice del triángulo, para dar la forma de la cabeza. Uno de los lados mide unos 125 centímetros de largo, y los otros dos aproximadamente 92 centímetro cada uno. Todo el borde exterior es una franja de terciopelo negro, mientras que el centro está formado por el raso. La únión del tercipelo y el raso la solía rematar una pasamanería realizada con abalorios de azabache.



Esquema de la mantilla de tronco

Parte trasera de la mantilla de tronco

Parte delantera de la mantilla de tronco

Parte trasera de la mantilla de tronco

Dengue

De esta prenda prácticamente no queda ninguna muestra en el pueblo, pues a principios de este siglo fue sustituido por el mantón de merino estampado o el de crespón negro bordado, o de Manila. Pero se conservan algunas fotografías en las que se puede apreciar perfectamente como era. Era de paño a juego con el manteo y con adornos de terciopelo, trencillas y abalorios. El corte es en forma de pico en la espalda, pasando por los hombros y cruzando por el pecho, para terminar anudado en la espalda a la altura de la cintura.

Dengue

Mantón

A finales del siglo pasado se usaba el mantón de merino, liso o estampado. Este era de un tejido de lana merina, muy fino, con flecos también de lana, no muy largos. Eran de colores oscuros tales como el negro, marrón, morado..., aunque también los había estampados con flores de colores muy vivos. Era de dimensiones bastante reducidas.

A principios de este siglo se comenzó a usar el mantón bordado, de crespón negro, mucho más grande que el de merino. Todo él está bordado con hojas y flores (se le conoce como «manton de ramo»), tiene un fleco muy largo, también de seda.

Pero el mantón, tanto el de merino como el de crespón, y a pesar de ser una prenda muy elegante y bonita, hay que reconocer que no es propio del traje de churra, pues este traje es anterior al uso del mantón y llevaba jubón y dengue o chaleco y armilla, según los casos.

Lazos o colonias

Cuando se vestía la armilla, que era una chaquetilla muy corta, justamente hasta la cintura, se llevaba un gran lazo en la cintura anudado en la espalda, cayendo las puntas hasta el bajo del manteo. Este lazo solia tener una anchura de 8 a 10 centímetros, siendo de seda en tejido adamascado con dibujos de flores en colores combinados (amarillo, verde, rosa, morado, y en algunos casos negro sólo). Este mismo lazo se usaba en el pelo para sujetar el moño de picaporte (éste era una coleta trenzada de a ocho, que se doblaba por la mitad, uniendo el final con el principio por medio de este lazo). El lazo de colores lo usaban las solteras y el negro era propio de las casadas.

En la foto se muestran dos modelos de lazos de seda encontrados en Campaspero, los cuales únicamente se diferencian por los dibujos en ellos estampados. Estos dibujos es habitual que se repitan por diferentes zonas de la Comunidad y de España.

Lado derecho de la colonias

Lado revés de las colonias

Detalle de colonias

Detalle de colonias

Medias y zapatos

Las medias eran de lana muy fina o lino hilado y tejido a mano, en unos casos blancas y en otros a rayas blancas y de otro color (morado, amarillo, verde...). Las medias de rayas se usaban preferentemente para las bodas.

Los zapatos eran negros de tafilete, abotinados y atados con cordones, excepto para las bodas, que eran de raso o terciopelo negro bordado. Tanto los zapatos como las medias para la boda eran siempre regalo del novio.

Respecto a los regalos de boda, ocurrían casos curiosísimos. Antes de la boda se firmaba un contrato por los padres de los novios en el que entre otras cosas, se especificaban los regalos que los novios se harían mutuamente. En cierta ocasión los padres de la novia exigieron que a su hija le regalaran dos pares de medias; como los del novio no estaban dispuestos a regalar más que uno, la boda se suspendió. O este otro caso en el que los padres del novio mandaron hacer los zapatos de la novia a un determinado zapatero del pueblo, el señor Tomás Mellizo, y como los padres de la novia querían que los hiciera otro, el señor Canene, no llegaron a un acuerdo y también se suspendió la boda. Este último caso fue muy celebrado en el pueblo, siendo cantado en coplas por las gentes del pueblo. Una de ellas decía así:

Los zapatos de la novia
ya no los hace Tomás
con ninguna condición,
porque dice la María
que les tome la medida
Canene, que es lo mejor...

A este aspecto de los regalos se le daba gran importancia, pues eran un determinante de clase y prestigio social para las familias.

Prendas masculinas

Chaqueta

Solia confeccionarse con paño de Béjar negro y se adornaba con trencilla también negra en los cantos, cuello y bolsos. El forro era de franela de cuadros en colores oscuros. El corte era muy ajustado, la espalda llevaba corte de costadillo, los bolsos iban en sentido vertical, no llevaba ojales pero sí dos filas de botones de plata o nacar, el cuello y puños eran de terciopelo y el largo era hasta la cintura.

Esquema de la chaqueta masculina

Detalle del puño de la chaqueta

Detalle del bolsillo de la chaqueta

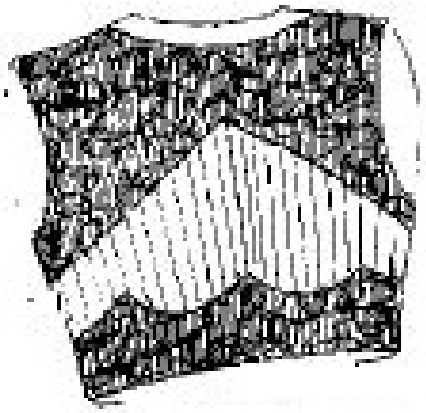
Delantero de la chaqueta

Espalda de la chaqueta

Chaleco

Habitualmente era de terciopelo negro labrado. En la espalda lleva un adorno de piqué blanco en forma de pico en la parte de arriba y de ondas en la de abajo. El piqué tenia dibujos con forma de nido de abeja. El perimetro del chaleco se remataba con trencillas negras. El forro es de lienzo blanco. El cierre es de botonadura de plata. El corte de los chalecos era bastante ajustado, al igual que en otras provincias, característica bastante difícil de ver en los chalecos que actualmente utilizan los bailadores que danzan en los grupos de coros y danzas de nuestra provincia.

Esquema delantero del chaleco masculino



Esquema de la espalda del chaleco masculino

Es de reseñar la dificultad que existe en la actualidad para hacer reproducciones de este tipo de terciopelos labrados, aunque no es imposible conseguir replicas fidedignas de este tipo de tejidos. Gran similitud existe con los chalecos que utilizaban los mozos en Segovia, con espaldas también formadas por dibujos geométricos en tejidos blancos como el piqué o la loneta. Podemos señalar que también se utilizaban estos terciopelos labrados para la confeccion de los jubones de mujer con corte bastante ajustados.

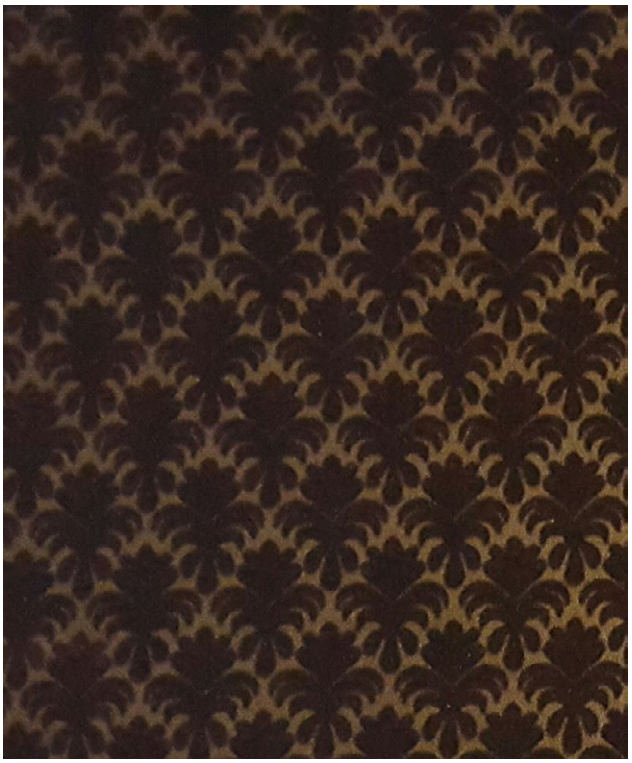
Delantero del chaleco masculino antiguo

Espalda del chaleco masculino antiguo

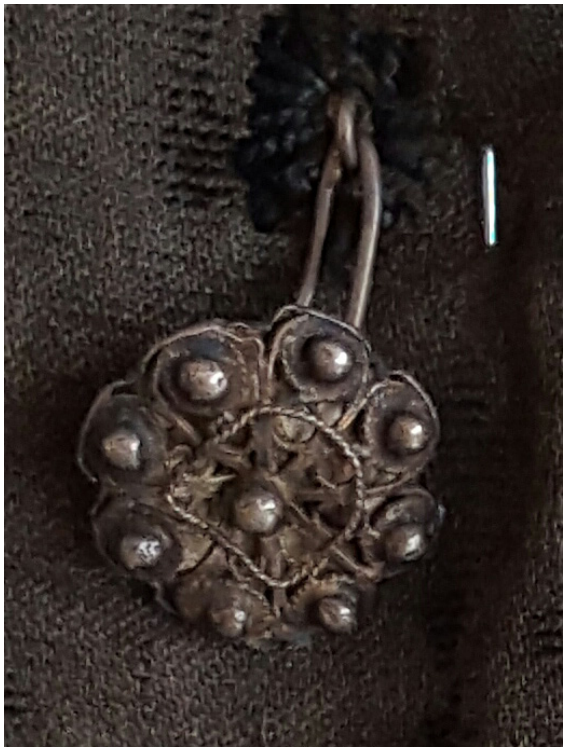
Antiguo tejido de terciopelo labrado del chaleco masculino

Delantero del chaleco masculino reproducido

Espalda del chaleco masculino reproducido



Reproducción del tejido de terciopelo labrado del chaleco masculino



Antiguo botón del chaleco masculino (depositado en el Museo de la Piedra de Campaspero)

Reproducción del botón del chaleco masculino

Hay que destacar un modelo de chaleco que es, en gran medida, los que usan a día de hoy los dulzaineros y redoblantes para amenizar con su música en las festividades del pueblo. Se puede ver en las fiestas del pueblo o en las Aguedas. Este fue un modelo de chaleco que según nos cuenta Don Oroncio Javier fue diseñado por el mismo.

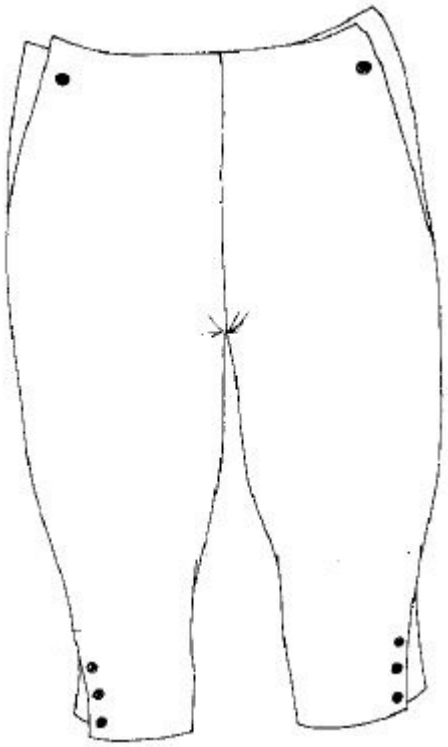
Delantero del chaleco

Espalda del chaleco

Bragas y pantalón

Las bragas acostumbraban a ser de paño negro de Béjar, forro de lienzo. El corte es muy ajustado, largo hasta diez centímetros por debajo de la rodilla. Tenian aberturas en el bajo cerradas con botones de plata. El cierre delantero era com forma de trampa con abertura en los costados y bolsos interiores. Se usaban para las fiestas mayores.

El pantalon era de pana negra, de corte no muy ajustado, cierre delantero de trampa, bolsos interiores y se usaba para los domingos y el trabajo.



Esquema del pantalón

Capa

La capa poco se diferenciaba de la que se usaba normalmente en toda España, con algunas variaciones en los adornos, según la economía de cada uno. Normalmente era de paño negro de Béjar con los bozos de franela de cuadros o de rayas y se sujetaba en el escote con cintas. Los más adinerados llevaban los bozos de terciopelo o piel de colores como el negro o el granate y en el escote lucian un broche de plata.

Esta capa se usaba especialmente para las ceremonias religiosas: bodas, procesiones..., pero sobre todo en la Cuaresma para ir a confesarse. Para esta ceremonia de la confesión y comunión era imprescindible la capa, hasta el punto que si alguno no la tenía no iba a confesarse hasta que algún familiar o amigo se la prestaba.

Para el uso diario se usaba otra capa a la que llamaban «capa de sayal» que era de lana hilada y tejida a mano y del color natural de la lana negra sin teñir.

Detalle del bozo de la capa

Faja

La faja habitualmente era de lana hilada y tejida a mano.Los colores podian ser blanco, negro e incluso a cuadros blancos y negros del color de la lana sin teñir. Tenía tres varas de larga por media de ancha y flecos en los lados.

Faja

Detalle de la trama del tejido de lana de la faja

Tapabocas

Era una prenda mitad manta, mitad bufanda, de tres varas de larga y una de ancha. Tejido de lana bastante grueso, a cuadros de colores y flecos en los extremos. Esta prenda la usaban preferentemente los mozos en los domingos de invierno.

Tapabocas

Camisa

Eran de lienzo blanco (de hilo o de lino), cuello de tirilla con abertura hasta la mitad de la pechera, cerrada, al igual que los puños, con botones de nácar. Para la ceremonia de la boda solia utilizarse una camisa con la pechera y los puños bordados.

Según se pueden ver en las fotos es una camisa muy similar a la del traje segoviano. Muy característico de este tipo de camisas era el cuello, de gran amplitud, aproximadamente unos diez centímetros de ancho, a veces incluso exagerado y con copiosos bordados. Los bordados versaban en amplias flores que componían dibujos geométricos e integraban la pechera y el cuello. Este tipo de cuello de camisa, ha sido un modelo bastante repetido a lo largo de toda la geografía castellano leonesa, llamándose en Zamora «de cabezón». La parte superior del cuello se cerraba con un botón de plata, que en ocasiones podía ser el mal llamado botón charro.

Pechera de la camisa masculina

Detalle de la pechera de la camisa

Cuello de la camisa masculina

Si en lineas anteriores deciamos que los zapatos de la novia solian ser un regalo del novio, esta camisa, así como los calzoncillos de la boda, eran regalo de la novia. En ella solían dejar reflejadas las iniciales del novio y en algún caso también las de la novia, como recuerdo de su buen hacer.

Pechera de la camisa propiedad de Don Oroncio Javier García Campo

Montera

Se confeccionaban en paño negro. Lo únicos ejemplares que he podido ver de esta tipología de montera son el que está expuesto en el museo de la piedra de Campaspero y el que tuvo a bien enseñarme Don Oroncio Javier. Nos contó Don Oroncio que esta montera había sido confeccionada por él a través de unas ligeras ideas que tenía sobre como podía haber sido la montera original. Tiene forma alargada y sus bordes están rematados con pasamanería. El contorno de la montera lo remata una cinta de terciopelo negra y en ocasiones un botón.

Reproducción de la montera de Don Oroncio Javier García Campo

Debajo de la montera se rodeaban la cabeza con un pañuelo de seda con dibujos adamascados de colores muy vivos. Para la ceremonia de la boda se usaba sombrero negro.

Calzado

Con las bragas usaban medias blancas de lana o hilado y tejido a mano con dibujos y calados y botas negras. Con el pantalón solian llevar calcetines de lana y botas. Para el trabajo diario se usaban peales de lino y albarcas.

Escasas son las piezas que en nuestros dias quedan como testigo del vestir de Campaspero de aquella época.. No obstante algunas de las casas de piedra de Campaspero seguro guardan importantes tesoros aun en sus arcas para todos aquellos que disfrutamos de la indumentaria.

Parte lateral de los botines

Parte delantera de los botines

Según recordaba Don Oroncio Javier Garcia Campo las escasas prendas que se salvaban de que se las comieran las polillas, por ser de lana, solian ser utilizadas por los jovenes para disfrazarse durante el Carnaval u otras fiestas a lo largo del año, y al ser de corte muy ajustado siempre acostumbraban a volver a casa rotas dehaciéndose de ellas.

Sirvan las siguientes dos fotos, de los maniquis que están en el Museo de la Piedra de Campaspero, como ejemplo del vestir de los hombres y mujeres de este pueblo de la Churrería.

Maniquí de un hombre vestido (Museo de la Piedra de Campaspero)

Maniquí de una mujer vestida (Museo de la Piedra de Campaspero)

Fotografías antiguas

Familia ataviada en 1902

Familia ataviada en 1907

Mujeres luciendo el tradicional manteo

Traje femenino

Mujer luciendo manteo y mantón

Mujeres luciendo manteo (Sección Femenina)

Familiares de Don Oroncio Javier Garcia Campo

Los Quintos con flores en el sombrero

Oficios

El libro « El trabajo en un pueblo de Castilla – Campaspero 1870 -1970» escrito por Don Oroncio Javier García Campo, describe perfectamente cinco oficios que en muy buena medida están relacionados con los modos y formas de vestir de las gentes de Campapero.

Modista

Las primeras noticias de la existencia de modistas en el pueblo datan de principios del siglo xx.

En general la mayoría de las mujeres sabían coser, lo cual no quieren decir que fueran modistas, ya que este término proviene de la palabra moda y hasta bien entrado el siglo no llegó esta al pueblo.

Las prendas que se usaban se hacían al modo tradicional, copiando las antiguas y únicamente variando adornos tales como las puntillas, los bordados o las trencillas

En los primeros años del siglo xx había una modista en el pueblo llamada Juana Garcia y entre cuyos trabajos destacaban las chambras, delantales y camisas de hombre, haciendo muy pocos vestidos. En 1920 trabajaba Constantina y en 1925 Julia Campo, la madre de Javier Oroncio quien empezaría ya a elaborar prendas modernas como abrigos, o vestidos. Después se dedicarían al oficio, entre otras Ángeles Pérez, Teodora Hernando, o Romana García.

Las modistas tenían un taller, donde por una paga casi simbólica (cinco pesetas al mes) iban las jóvenes a aprender.

Sastre

Sin duda alguna, el oficio de referencia Don Oroncio Javier García Campo y al que dedicó más de medio siglo, habiendo sido su madre modista y su padre sastre. Define el propio Don Oroncio el oficio como el de aquel que se dedica a hacer prendas a la medida de cada persona, de una forma no industrial y que no se dedica meramente a cortar y coser, sino que ha de tener conocimientos de anatomía y estética y de asesoramiento de imagen. El sastre debía de escoger los tejidos adecuados para cada ocasión, el modelo de prenda que iba a realizar, y tomar unas adecuadas medidas. El oficio requería destreza hasta el punto de que si los patrones y medidas eran las correctas la prueba de la prenda casi no era necesaria; en caso contrario se harían dos pruebas, la primera para aplomar y ajustar la prenda, y la segunda la prueba normal. Lo más importante era la confección, es decir el cosido y remate de la prenda, quedando en segundo lugar el corte, hasta el punto de que una prenda bien cortada pero mal confeccionada se perdía. El cosido a máquina debía ser el mínimo, debiendo realizarse el cosido exterior siempre a mano.

Las herramientas del sastre eran la mesa para extender las telas y planchar, cinta métrica, reglas y cartabón; tijeras grandes para cortar y pequeñas para los hilos, aguja y dedal, y plancha. Esta última era de gran importancia ya que de ella dependía en gran medida el acabado final.

Antes de 1880, en Campaspero, los sastres trabajaban a jornal en casa de sus clientas. En torno a 1880 con la aparición de la máquina de coser, montarían ya su propio taller. Introduciendo nuevas técnicas tanto de corte como de costura. De esta forma, poco a poco, las prendas iban a ir perdiendo los cortes tradicionales y modernizándose.

Otra de las labores del sastre era la de efectuar remiendos en las piezas ya confeccionadas tales como los pantalones de pana cuando se rompían y había que ponerles rodilleras o culeras.

Según informa Don Oroncio Javier, el sastre más antiguo del que tenía memoria era Nemorio Soria, quien desempeñaría el oficio desde 1880 hasta 1915, siendo sucedido en primer lugar por sus hijos Andrés y Toribio, y posteriormente por sus nietos Alejandro y Ricardo. Desde 1932 hasta 1948, cuando ya solo quedarían

cinco talleres en el pueblo, desempeñaron el oficio Virgilio García (el padre de Oroncio Javier); Onofre García, Domingo Domingo y Miguel Soria.

Zapatero

En los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX, hubo en Campaspero tres zapateros, el Tío Tomás Mellizo, el Tío «Canene» y el Tío «Coto» y con bastante trabajo todos, al parecer. De este último heredarían el oficio su hijo Fermín y posteriormente su nieto Eladio. Hacían el zapato a medida de los clientes, además de arreglar todo lo demás hasta caerse de viejo.

Para los días de fiesta, el hombre usaba botas, mientras que para el trabajo, albarcas. Las mujeres para los días de fiesta utilizaban botas con botones y para el trabajo calzaban alpargatas. Para las bodas hacían unos zapatos de terciopelo con bordados, que normalmente regalaban los padres del novio a la novia.

Hilandera

Oficio conocido por prácticamente todas las mujeres de Campaspero, que en algún momento habrían hilado la lana de las ovejas para hacer medias, calcetines, bufandas y prendas de punto en general. Hilaban el cáñamo para talegas y el lino para sabanas y camisas. Alguna de estas mujeres tenía este por oficio hilando exclusivamente a jornal. Entre las herramientas utilizadas cabe destacar las cardas para ahuecar la lana; la rueca hecha con un palo de una vara de largo y el uso de aproximadamente un tercio de vara de largo con el que se torcía la lana y se enrollaba el hilo.

Tejedor

Basquiñas, manteos, mantillas, capas, fajas, tapabocas, camisas, alforjas, o talegas, son solo algunos ejemplos de piezas que quienes ostentaban el oficio de tejedor realizaban. El urdidor estaba compuesto por un cajón grande, dividido en doce departamentos donde se metían los ovillos para que fueran soltando los hilos todos a la vez. Se usaban dos bastidores de dos varas de alto por una y media de ancho, donde se cruzaban por el centro y a los que se hacían girar para enrollar en ellos los hilos de la urdimbre y en los que se daban tantas vueltas como varas de largo tuviera que tener la pieza a tejer.

El banco para enrollar canillas estaba compuesto por una rueda grande con una manivela y una correa de transmisión que hacia girar un pivote donde se ajustaban unas cañas de una cuarta de largo, en las que se enrollaba el hilo que se usaba para la trama.

El mecanismo del telar estaba formado por rollos, ruedas dentadas, peines de arrastre, peines para cruzar los hilos, movidos por pedales y poleas, lanzaderas. Los peines de arrastre o de cruzar la urdimbre estaban atravesados por unos hilos llamados Pezuelos, por donde se comenzaba el tejido. Finalizado el tejido, si este era de cáñamo había que lavarlo varias veces; si era de lino se curaba poniéndolo al sol para blanquearlo; y si era de lana había que batanarlo. Después, entre otras, las telas destinadas a los manteos se teñían, llevándolas al tintorero.

A mediados del siglo XIX el bisabuelo de Don Oroncio Javier, que se llamaba Mariano García, era tejedor. A finales del siglo XIX se dedicaban al oficio Felipe y Teófilo. A principio del siglo XX era tejedor Clemente García, hijo de Mariano, y desde 1940 hasta 1980 Alberto García, hijo de Clemente y nieto de Mariano.

Campaspero, un pueblo de Piedra, de costumbres y tradiciones arraigadas y con una forma de vestir propia y que ha perdurado durante el paso de los años para que nuestros contemporáneos podamos deleitarnos con los tesoros que las fachadas de caliza albergan en su interior, en arcas y baúles. El pueblo donde pasó sus años Don Oroncio Javier García Campo, sastre de oficio, literato por afición y al que una vez más queremos agradecer su dedicación y su esfuerzo por y para la tradición, el vestir de un pueblo, sus cantos, sus vocablos, en definitiva las tradiciones y costumbres de Campaspero.

Queremos que estas últimas palabras sean también un agradecimiento para la familia de Don Oroncio Javier, que en todo momento nos han tratado con mucha hospitalidad haciéndonos sentir como un vecino más del pueblo. Desde estas líneas hacemos hincapié a instituciones y colectivos folclóricos, como ya lo hiciera Don Oroncio Javier, para que sepan mantener lo que nuestro informante denominó «La Identidad de un Pueblo».

BIBLIOGRAFÍA

Curiosidades históricas Camaspero, Bahabón, Cogeces del Monte, Torrescárcela, Aldealbar, Santibañez de Valcorba. José María Viloria García.

El trabajo en un pueblo de Castilla: Campaspero, 1870-1790. Oroncio Javier García Campo. 1999.

El traje de «Churra», Campaspero. Oroncio Javier García Campo. Revista de Folklore, ISSN 0211-1810.

Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos. Carlos Porro.

Los pueblos del Sexmo de Valcorba: episodios antiguos de su historia y de su vida: Aldeabar, Bahabón, Campaspero, Cogeces del Monte, Santibáñez de Valcorba, Torrescárcela. José María Viloria García.

Museo de la Piedra de Campaspero.

Bibliografía Digital

https://www.tribunasalamanca.com

https://www.elnortedecastilla.es/valladolid/201507/14/oroncio-javier-garcia-campo-20150714112448.html

https://esquelas.elnortedecastilla.es/valladolid/campaspero/fallecimiento/don-oroncio-javier-garcia-campo/52287894

https://campaspero.ayuntamientosdevalladolid.es/

https://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/19/valladolid/1324293356.html

http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=20554

http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/garcia-campo-oroncio-javier-90695

https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170331/pedrajas-valladolid-homenajea-a-los-comicos-de-la-legua-en-los-xiv-encuentros-moretti-de-teatro-5940778

http://www.diputaciondevalladolid.es/diputacion/modulo/dipva-noticias/dia-a-dia/160588/

https://www.salamanca24horas.com/texto-diario/mostrar/922221/exposiciones-decimo-aniversario-biblioteca-berta-pallares

Informantes:

Oroncio Javier García Campo.

Familiares de Oroncio Javier García Campo.

Las fotografías 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 14, 15,16, 17,27, 28, 29, 47, 48, 57, 69, son piezas propiedad de la familia de Don Oroncio Javier García Campo.

Las fotografías 8, 14, 25, 30, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 54, 55, 56, 51, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70 proceden de piezas depositadas en el Museo de la Piedra de Campaspero.

El folklore en la zarzuela costumbrista de Vicente Peydró: una propuesta didáctica para educación secundaria

José Salvador Blasco Magraner

Resumen

El folklore ha estado siempre presente en las obras de los grandes compositores. Así, por ejemplo, Vicente Peydró se sirvió del folklore andaluz para componer los temas principales de su dilogía zarzuelista más destacada: *Las carceleras* y *Rejas y votos.* No obstante, la presencia del folklore en el currículo de Educación Secundaria sigue siendo meramente testimonial. En el siguiente artículo se ha llevado a cabo una propuesta didáctica para el alumnado del 4° curso de la ESO de un instituto público de la ciudad de Valencia. El objetivo es que el alumnado ahonde en el conocimiento del folklore de nuestro país para que pueda entender el significado que el pueblo le confiere. De esta manera, los estudiantes lograrán una mayor comprensión de sus propias señas de identidad y de su propia cultura.

Palabras clave

Folklore, Zarzuela, Carcelera, Educación Secundaria.

1. Introducción

Desde siempre los grandes compositores españoles han tratado de introducir el folklore en sus obras. José Serrano (1873-1941) afirmaba que la música española era la más hermosa del mundo gracias a los cantos populares. El compositor de *La canción del olvido* aseveraba que Andalucía poseía la mayor riqueza de cantos más diversos, como soleares, seguidillas y malagueñas (Serrano, 1014, 9)[1]. Ruperto Chapí, por su parte, recomendaba a los jóvenes compositores que recogieran motivos populares en sus obras: «Los cantos populares son una cantera inagotable de hermosas melodías y debemos utilizarlos en nuestras composiciones»[2].

Vicente Peydró Díez (1861-1938) fue uno de los compositores valencianos de zarzuela más importantes y prolíficos de finales del siglo XIX y principios del XX. Sus dos obras más importantes, *Las Carceleras* y *Rejas y Votos,* segunda parte de *Las Carceleras,* se fundamentan en la música folklórica andaluza. Ricardo Rodríguez Flores (1864-1932), libretista de ambas zarzuelas, relató una historia de amor, traición, celos y venganza que acontece en dos partes. El argumento de *Las Carceleras* es el siguiente:

> *Soleá se arrodilla ante Gabriel suplicándole que reconsidere su próximo enlace con Lola, hija de Matías, pues ella lo dejó todo por él y ahora Gabriel le ignora. Jesús reta a Gabriel, pero es Soleá quien clava la navaja en el cuerpo de éste. Jesús, al ver la acción de Soleá, le arrebata el puñal de la mano y reclama la autoría del crimen. Lola y Soleá se abrazan. Jesús es detenido y, mientras se lo llevan preso, Soleá promete entregarse a él en cuanto salga de presidio* (Blasco y Bueno, 2014, 197)[3].

1 José Serrano. ·Sobre la música española. *La Esfera,* n° 18, 1914, 9.

2 Vicente Peydró. La gatita blanca y La fiesta de la campana. *El Mercantil Valenciano,* 25 de octubre de 1931.

3 José Salvador Blasco Magraner y Francisco Carlos Bueno Camejo. El triunfo de la zarzuela realista en el teatro lírico valenciano: Las carceleras y Rejas y votos. *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, n° 30, 2014, 197.

El estreno de *Las Carceleras* en el Teatro Princesa de Valencia el 1 de febrero de 1901 fue uno de los éxitos más rotundos del maestro valenciano Vicente Peydró (Blasco, 2013, 157)[4]. Se trataba de una zarzuela lírica en un acto y tres cuadros de costumbres andaluzas. El diario valenciano *Las Provincias* se refería a *Las Carceleras* como:

> *Las Carceleras es una obra del género andaluz, pero no de ese género que se ha abusado tanto. Hay en el libro de esta zarzuela situaciones que en nada se parecen a los desplantes y escenas que tanto abundan en estas obras; la situación tampoco está rebuscada ni es de mal gusto, tacto de autor que no necesita para impresionar al público de ciertos recursos que no son de ley. Las Carceleras es un verdadero drama en tres cuadros, lleno de pasión y de sentimiento, que se desarrolla en un cortijo de los alrededores de Córdoba*[5].

Por su parte, *Rejas y Votos* fue estrenada en el Teatro Ruzafa de Valencia el 27 de noviembre de 1907. La crítica afirmó que la segunda parte de *Las Carceleras* era todavía mejor que la primera. Así, en la revista *El Arte del Teatro* se podía leer al respecto: «En la obra hay ambiente, observación, vida, todo verdad y perfectamente equilibrado. Ni se disloca la frase para buscar un chiste, ni se falsea la realidad para buscar un efecto»[6].

En *Rejas y Votos* Jesús escapa de prisión en busca de Soleá, pero al llegar a casa de ésta se encuentra que su amada ha sido encerrada en el convento de Olmedillo. Allá se dirige acompañado de otra joven enamorada de éste, la cual, al comprobar que su amor es imposible se sacrifica, se cambia de traje con la novia de Jesús y se queda en el convento para pronunciar los votos. Jesús y Soleá pueden escapar a disfrutar de su amor[7].

Peydró centró toda su atención en documentarse espigando en los cancioneros los temas populares andaluces con el objetivo de dar ambiente y sabor local a ambas zarzuelas. De esta manera, el maestro valenciano inventó un tema procurando imitar los giros melódicos y el ritmo propio de la música popular andaluza. Así, por ejemplo, en *Las Carceleras* Jesús, protagonista principal de la trama, entona una «carcelera» o copla de la cárcel, cuyos versos rezan así:

> *Vente a Córdoba a la cárcel*
> *Que allí en la reja te espero,*
> *Y te cantaré mi amor*
> *Que es el amor verdadero*
> *(Cuadro III, escena III).*

José María Roldán Fernández explica los inicios del término carcelera:

> *El nombre es claro y terminante, muy propio de un cante alumbrado entre calés que vivieron por mucho tiempo el azar de una vida de extrema escasez destinada, por pura urgencia existencial, a andar el camino fácil del pillaje que acababa casi siempre en la cárcel. Y ésta se convierte espontáneamente en tema obligado de unas coplas de acento quejumbroso y doliente que, siendo musicalmente unas tonás, reciben el nombre específico de carceleras.*
>
> *(…)*
>
> *El término carcelera quiere decir «cante de cárcel». Y no porque en la cárcel nazca, sino porque de la cárcel sale, en boca de gitanos condenados, y en torno a la cárcel se mueve*[8].

4 José Salvador Blasco Magraner. *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español.* (La Laguna: Cuadernos de Bellas Artes. Latina, 2013), 157.

5 *Las Provincias*, 1 de febrero de 1901.

6 *El Arte del teatro*, n° 43, Madrid, 1 de enero de 1908, 13.

7 José Salvador Blasco Magraner. *La zarzuela costumbrista.* (La Laguna, Cuadernos de Bellas Artes, Latina, 2012), 237.

8 José María Roldán Fernández. *La larga familia del flamenco.* (Servicio de Publicaciones de la Universidad

Roldán Fernández explica que existe una estrecha similitud entre los términos carcelera, martinete y toná, puesto que todos ellos tienen la misma consanguinidad debido a un origen común. La carcelera podría pasar perfectamente por un martinete o una toná. Únicamente la temática carcelaria es la que determina el nombre final de la misma. No obstante, ha menester agregar que las temáticas de cárcel y de las penas de presidio tampoco son exclusivas de las carceleras, ya que los cantes jondos aglutinan toda una serie de temáticas que van desde el amor, desamor, traición, soledad, escasez, muerte y, por supuesto, también la cárcel[9]. Empero, la carcelera nace en la cárcel y su temática, aunque aúna diversos sentimientos, es exclusivamente carcelaria:

> *En la carcelera es la cárcel la que, con los diversos sentimientos que en torno a ella nacen, aparece como tema exclusivo. Nunca por ello mejor puesto el nombre de carcelera a este cante que musicalmente no es otra cosa que una toná nacida entre rejas. Es al fin el canto dolorido y nostálgico de un pájaro enjaulado*[10].

de Huelva, 2018), 69.

9 *Idem.*

10 *Ibidem*, p. 71.

Vicente Peydró (izquierda) y Ricardo Rodríguez Flores. PEYDRÓ MARZAL, V.: *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu*, L 62/100 CR

2. El folklore en el currículo de Educación Secundaria y Bachillerato

El Real Decreto 1105/2014 del 26 de diciembre establece el currículo básico de la Educación secundaria Obligatoria y del Bachillerato. Es sumamente significativo que en un documento tan extenso que supera las 350 páginas mencione en una única ocasión el término «folklore». Es en la asignatura de música del primer ciclo de la ESO, en los estándares de aprendizaje evaluables del bloque 2 denominado «Escucha» donde se alude a esta palabra: «Diferencia las sonoridades de los instrumentos más característicos de la música popular moderna, del folklore, y de otras agrupaciones musicales»[11]. En Bachillerato ni siquiera aparece la palabra folklore.

En cambio, no sucede lo mismo con «Artes escénicas», cuyos vocablos se citan en el documento no menos de 40 veces.

En el anexo I del documento «Materias del bloque de asignaturas troncales» figura el objetivo general que persigue la materia de Artes Escénicas en toda la etapa de Secundaria y Bachillerato:

> *La materia Artes Escénicas pretende dotar a los estudiantes de un conocimiento de las artes escénicas como manifestaciones de naturaleza social, cultural y artística poseedoras de códigos específicos y significativamente diferenciadores, con posibilidades de sinergias con el resto de las expresiones del arte. Elemento diferencial del hecho escénico es la teatralidad, que presenta múltiples formas, y así, se manifiesta en una danza popular, en una comedia de capa y espada o en las propuestas más novedosas de presentación escénica, sin olvidar otras manifestaciones de carácter tradicional que todavía hoy se celebran en multitud de comunidades como, por ejemplo, las fiestas populares, donde se hace uso, implícita o explícitamente, de recursos e instrumentos expresivos típicos del drama*[12].

Llama la atención que el folklore se imparta únicamente en un solo ciclo de la ESO, y además quede reducido al simple hecho de que el alumnado estudie los instrumentos folklóricos y sea capaz de diferenciar sus respectivas sonoridades. El folklore es una manifestación que posee una naturaleza social, cultural y artística mucho más amplia que la otorgada por el currículo de esta etapa. En este sentido, la RAE define el folklore como el «conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular»[13].

Asimismo, según Ravitz, Hixson, English y Mergendoller (2012) entre las habilidades que el alumnado debe desarrollar en el siglo XXI se encuentran las conexiones globales y locales. Estas competencias buscan que el alumnado alcance la comprensión geopolítica necesaria, incluyendo cuestiones como el conocimiento de la geografía, la cultura, el idioma, la historia y la literatura, y sea capaz de aplicar lo que ha aprendido a contextos locales y asuntos de su comunidad[14].

3. Objetivos

- Despertar el interés del alumnado por el folklore en distintas manifestaciones artísticas como la literatura, la música y la danza.

11 Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato, BOE, nº 3, 3 de enero de 2015, 510.

12 *Idem*, 202.

13 *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española*, (Barcelona, Grupo Planeta, 2016).

14 Ravitz, J.; Hixson, N.; English, M., y Mergendoller, J. Using project based learning to teach 21st century skills: Findings from a statewide initiative. *American Educational Research Association Conference*, Vancouver, Canada, 2012, 11-14.

- Desarrollar la sensibilidad artística y el criterio estético con el fin de conseguir una mayor formación cultural e integral.
- Tomar conciencia de la estrecha relación existente entre la identidad de los pueblos y sus manifestaciones culturales.
- Experimentar la estrecha relación existente entre la llamada música «culta» y la música popular.

4. Metodología

La metodología a implementar en el aula será activa y participativa. La naturaleza de las actividades favorecerá, en todo momento, el trabajo cooperativo. Para ello, es necesario que el profesor conceda espacios de libertad al alumnado. De esta manera, los estudiantes podrán encontrar un clima de confianza que estimule el aprendizaje y el descubrimiento.

El docente organizará actividades que abarcarán los diferentes aspectos literarios, cinéfilos, musicales y de danza que se dan en *Las carceleras*. Se trata de que el alumnado lleve a cabo un trabajo interdisciplinar en el que puedan converger las artes, tal y como sucede en la misma obra teatral.

Asimismo, las actividades potenciarán el pensamiento crítico, mediante el análisis y la reflexión de las fuentes documentales; las conexiones locales y globales, al aprender los cantos y danzas propios de su país; y, por último, el trabajo cooperativo para que el alumnado sea capaz de resolver problemas o responder preguntas trabajando juntos de manera efectiva y respetuosa para lograr un objetivo común.

5. Actividades

Las actividades han sido implementadas en el 4° curso de la ESO del instituto público Abastos de Valencia. Para llevarlas a cabo hemos tomado como referencia la carcelera «Vente a Córdoba a la cárcel» que canta Jesús en la última escena de la zarzuela *Las carceleras,* al ser detenido por la policía y llevado a prisión. Se trata de una copla, un tipo de canción popular de tema amoroso, generalmente influenciada por el flamenco.

En primer lugar presentamos al alumnado las figuras de Vicente Peydró y Ricardo Rodríguez Flores. Les explicamos la trascendencia histórica que tuvieron en su época, compositor y libretista, y les hicimos caer en la cuenta que en Valencia existe una calle llamada «Calle Músico Peydró» en el centro de la ciudad.

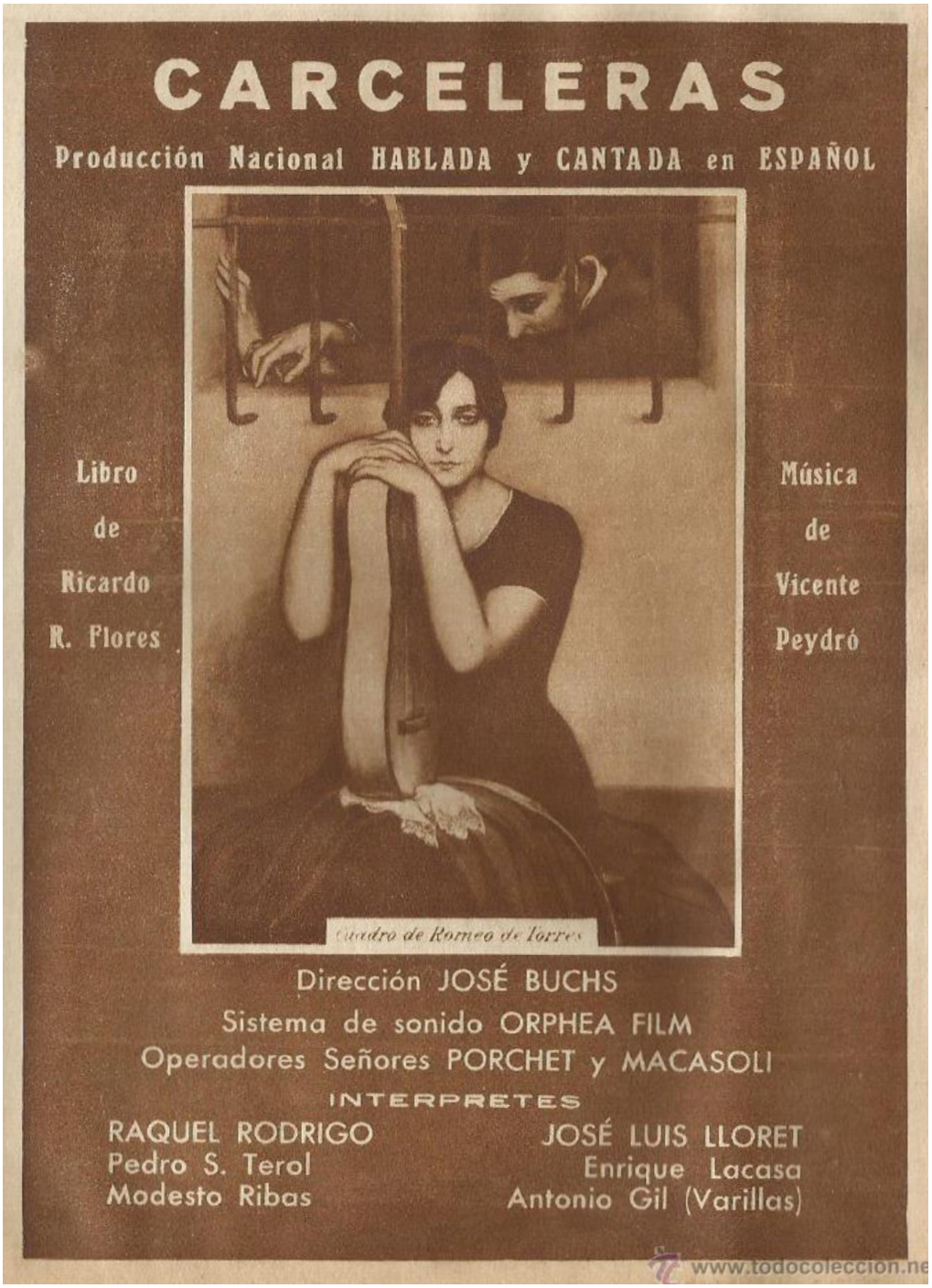
A continuación, los alumnos realizaron una visita a la Filmoteca de Valencia para poder visualizar la película *Carceleras*. Se trata de un filme en formato de 35 milímetros cuyo rodaje tuvo lugar en Barcelona y en Córdoba en 1932. La película estuvo dirigida por José Buchs, quien tenía un contrato con la famosa productora cinematográfica Atlántida. Los actores que interpretaron la película fueron Pedro Terol, Raquel Rodrigo, José Luis Lloret, Pilar Soler, Modesto Rivas, Antonio Gil Varela, Enrique La Casa y Francisco Cabrera.

Buchs ya había hecho una película con el mismo nombre diez años antes pero en versión muda. El estreno de *Carceleras* en su versión sonora se realizó en el Teatro Olympia de Valencia el 17 de octubre de 1932 con gran éxito de crítica y público[15]. Para José María Claver el filme supuso un antes y un después en la historia del cine español y, en especial, de la región de Andalucía: «La película Carceleras supuso la consolidación del drama lírico rural como un marcador cinematográfico de Andalucía en el proceso de construcción de su imagen fílmica»[16].

15 José Salvador Blasco Magraner. *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español*. (La Laguna: Cuadernos de Bellas Artes. Latina, 2013), 157.

16 José María Claver Esteban. *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939),* (Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012), 149.

Además, gracias a la visualización de un filme de 1932 los estudiantes pudieron experimentar las diferencias entre el sonido analógico y el digital y, al mismo tiempo, escuchar una creación musical al servicio de un producto cinematográfico. Asimismo, introducimos al alumnado en el conocimiento de las distintas profesiones que se relacionan con la música más allá de la creación y la interpretación, como productor o productora musical, técnico o técnica de grabación, diseñador o diseñadora acústica, técnico o técnica de sonido, crítico o crítica musical, asesor o asesora musical, etc.



Cartel anunciador del estreno de la película *Carceleras* del año 1932. Imagen extraída de la página web https://www.todocoleccion.net

Después el alumnado analizó el texto de la obra teatral, prestando especial atención a la riqueza de cantos autóctonos que se iban sucediendo en la misma. Revelamos la variedad de coplas, tonás, martinetes y carceleras que se encontraban en el texto. De esta manera, los estudiantes fueron conscientes de la diversidad de cantos que se daban en un mismo territorio como Andalucía e investigaron el origen de cada uno de ellos. En este sentido, Roldán Fernández define la carcelera con suma precisión:

> *La carcelera es un cante a voz sola; un cante áspero, duro, desafiante, con aire familiar de vaqueira asturiana resonando en el amplio verdor de los montes norteños.*
>
> *(…)*
>
> *Son las letras las que identifican a la carcelera con sus continuas referencias carcelarias y la expresión de diversos estados afectivos que van desde la resignación hasta la desesperanza, con un fondo inevitable de dolor por lo que representa para el gitano la más insoportable condena que es la privación de su libertad*[17].

A continuación, el alumnado leyó la carcelera que canta Jesús, prestando atención a su naturaleza carcelaria y analizó la métrica de los versos para comprobar que se ajustaba al estilo y métrica de las carceleras, tan frecuentes en las zarzuelas de los compositores españoles de principios del siglo XX. Desde el punto de vista formal la carcelera está compuesta por una serie de estrofas formadas por cuatro versos octosílabos, de arte menor, con repetición del primer y el cuarto verso. Los versos de arte menor son, por su brevedad, propicios para reflejar la inestabilidad psicológica y emocional de los personajes.

El siguiente paso consistió en una visita al aula de informática del instituto. Allí el alumnado realizó una búsqueda en internet de otras carceleras en páginas web, así como discografía o bibliografía recomendada. Entre algunas páginas web que resultaron útiles para recabar información cabe citar https://nebrijaenprimero.blogspot.com o https://www.horizonteflamenco.com/carcelera

Una vez completado y analizado el texto desde el punto de vista literario el alumnado se centró en el aspecto musical. Se les incidió en el hecho de que se percatasen que los mejores compositores se han servido del folklore desde siempre para enriquecer sus obras. En este sentido se aportaron numerosos ejemplos de compositores españoles y extranjeros, concediendo especial trascendencia a autores españoles como Serrano, Chapí, Bretón, Barbieri, Lleó o el mismo Peydró. Después se profundizó en los aspectos más técnicos del estilo y la forma musical de la carcelera. Así, por ejemplo, los estudiantes aprendieron que las carceleras se cantan en modo mayor, y, como cualquier otro tipo de toná, poseen una métrica libre y pueden ser escritas en cualquier compás. No en vano, se trata de un cante y baile popular español libre de estilo flamenco. En este caso, Peydró se sirve del compás de 6/8, muy popular en el folklore español. Se trata de un compás rápido que expresa con gran maestría la escena final en la que sucede la detención de Jesús y su premura por saber si Soleá le esperará hasta que él salga de presidio. Además, al tratarse de una forma de toná, se canta sin acompañamiento de guitarra[18].

Por último, los estudiantes, divididos por grupos de cuatro, ensayaron la carcelera que canta Jesús en la afamada zarzuela de Peydró y la recitaron en clase delante de sus compañeros, teniendo en cuenta aspectos como el estilo del cante.

17 José María Roldán Fernández. *La larga familia del flamenco.* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2018), 70.

18 Luís Soler Guevara y Ramón Soler Díaz. *Los cantes de Antonio Mairena: comentarios a su obra discográfica*, (Sevilla, Ediciones Tartesos, 2004), 118.

6. Conclusiones

La propuesta didáctica que se ha llevado a cabo con alumnado del 4° curso de la ESO de un instituto público de Valencia ha sido sumamente satisfactoria. Se han tenido en cuenta los bloques de contenidos que figuran en el currículo de esta etapa, interpretación y creación, escucha, contextos musicales y culturales y música y tecnologías, a la hora de programar las actividades. Asimismo, hemos tratado de profundizar en nuestro rico folklore que, injustamente, apenas es mencionado en el currículo de secundaria y bachillerato.

Además, el alumnado ha podido experimentar la variedad de estilos musicales que acontecen en nuestro país, así como la estrecha relación que existe entre la llamada música «culta» y la música folklórica, pues la distinción histórica entre ambas responde únicamente a distintos modos de percepción fuertemente contextualizados resultado de un acto interpretativo, más que a la propia obra de arte. Asimismo, ha sido sumamente interesante que nos sirviese como modelo para introducir un cante propio de Andalucía una zarzuela de un compositor valenciano.

El estudio del folklore como el conjunto de manifestaciones culturales, costumbres, creencias, canciones y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular es imprescindible en esta etapa educativa. El aprendizaje de la música folklórica ayuda al alumnado a entender el significado que un pueblo confiere a esa música y, en definitiva, a acercarse y entender su propia cultura. Solo de esta manera el alumnado podrá llegar a realizar las conexiones locales para ser capaces de aplicar lo que han aprendido a contextos locales y asuntos de su comunidad.

José Salvador Blasco Magraner
Universidad de Valencia.
Departamento de Didáctica
de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal

Cartel de la película *Carceleras*, producida por la compañía Atlántida S.A.C.E., en 1922

BIBLIOGRAFÍA

Blasco Magraner, José Salvador y Bueno Camejo, Francisco Carlos. El triunfo de la zarzuela realista en el teatro lírico valenciano: Las carceleras y Rejas y votos. *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, nº 30, (2014), 197.

Blasco Magraner, José Salvador. *La zarzuela costumbrista*. La Laguna: Cuadernos de Bellas Artes. Latina, 2012.

Blasco Magraner, José Salvador. *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español*. La Laguna: Cuadernos de Bellas Artes. Latina, 2013.

Claver Esteban, J. M.: *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939),* Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2012.

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Barcelona: Grupo Planeta, 2016.

El Arte del teatro, nº 43, Madrid, 1 de enero de 1908.

Las Provincias, 1 de febrero de 1901.

Peydró, Vicente. La gatita blanca y La fiesta de la campana. *El Mercantil Valenciano*, 25 de octubre de 1931.

Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato, BOE, nº 3, 3 de enero de 2015.

Ravitz, J.; Hixson, N.; English, M., y Mergendoller, J. «Using project based learning to teach 21st century skills: Findings from a statewide initiative». *American Educational* Research Association Conference, Vancouver, Canada, 2012.

Roldán Fernández, José María. *La larga familia del flamenco*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2018.

Serrano, José. Sobre la música española. *La Esfera*, nº 18, 1914.

Soler Guevara, Luís y Soler Díaz, Ramón. *Los cantes de Antonio Mairena: comentarios a su obra discográfica*, Sevilla: Ediciones Tartesos, 2004.

https://lazarzuela.webcindario.com/Disco/disco.htm

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net