

M^º ASUNCION LIZARAZU DE MESA

MUSICA TRADICIONAL EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA: ANALISIS DEL
PROCESO DE INNOVACION Y CAMBIO CULTURAL

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. FACULTAD DE GEOGRAFIA E
HISTORIA. DEPARTAMENTO DE PREHISTORIA Y ETNOLOGIA. 1991

MARIA ASUNCION LIZARAZU DE MESA

MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA:
ANALISIS DEL PROCESO DE CAMBIO CULTURAL

Directores:

Dr. Manuel Fernandez-Miranda. Catedrático del Departamento de Prehistoria y Etnología de la Universidad Complutense de Madrid

Dr. Antonio Limón Delgado. Conservador del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Sevilla

UNIVERSIDAD COMPLUENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Prehistoria y Etnología

1991

AGRADECIMIENTOS

Un trabajo de investigación de la naturaleza de una tesis doctoral suele presentarnos dificultades de diverso signo a los doctorandos, pues la mayoría de las veces constituye nuestra primera investigación de envergadura. Estas dificultades aumentan cuando, como en el caso presente, la tesis se realiza fuera de cualquier proyecto avalado por una institución docente o de investigación. Ello es debido, en parte, a la corta trayectoria de vida de la Etnomusicología -apenas cuarenta años con esta denominación- y a la aún más novedosa de la Antropología de la Música que hasta ahora no han sido contempladas ni en los programas de estudio de los conservatorios, ni en los de los departamentos de Antropología, las cátedras de Etnología o las de Música de la Universidad, las cuales, por su parte, atraviesan frecuentemente también con dificultades para instaurarse en la organización universitaria.

Por ello, quiero manifestar mi agradecimiento a D. Manuel Fernandez-Miranda y a D. Antonio Limón Delgado quienes, al aceptar la dirección de esta tesis mostraron su apoyo a mi proyecto y otorgándome su confianza personal me impulsaron a seguir adelante. De gran importancia para mí fueron las

conversaciones mantenidas con el Dr. Limón cuya personalidad y conocimientos me enriquecieron en gran medida. Sus sugerencias y su capacidad para enfocar el tema desde puntos de vista diferentes me fueron planteando interrogantes que, según se iban resolviendo, dieron forma al trabajo.

Agradezco a D. Josep Martí sus orientaciones bibliográficas en lo referente a los estudios del cambio en la Música, sin las cuales me hubiera demorado más de lo deseado en la selección de lecturas, y el haberme proporcionado algunos artículos que no estaban en las bibliotecas de Madrid; a D. Luis Díaz sus comentarios en torno a determinados conceptos y el haberme dado a conocer bibliografía sobre poesía popular. También a aquellas personas con los que alguna vez intercambié pareceres e información. Especialmente sugerentes fueron las conversaciones mantenidas con Rubén Perez Bugallo sobre cuestiones metodológicas y con Joaquín Díaz que me ofreció datos sobre la difusión de algunas canciones en pliegos de cordel.

La Institución "Marqués de Santillana", de la Diputación Provincial de Guadalajara subvencionó el trabajo de campo sobre la que se apoya esta tesis, en el que tomó parte José Luis Mingote Calderón, a quien debo los dibujos, mapas y algunas fotografías. Mi gratitud a Pablo Pelaez, autor de las transcripciones musicales y a quienes me remediaron mis problemas con los ordenadores: a Juan Antonio García Castro que me dedicó muchas de sus horas libres para elaborar los cuadros explicativos del capítulo III, que nos resultaron más laboriosos de lo que en

principio pensábamos y a José Luis Helvar y José Lizarazu Gonzalez que hicieron posible la impresión correcta del texto.

Por último, y no por ello menos fundamental, sino todo lo contrario, el reconocimiento a mis amigos y a mis padres por infundirme el aliento necesario para concluir este trabajo cuando mi ánimo decaía.

v
INDICE

INTRODUCCION

- OBJETIVOS Y METODO
- MATERIALES Y FUENTES
- DESCRIPCION DE LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO

I.- METODOLOGIA:

1.- BASE TEORICA

- 1.1.- ASPECTOS GENERALES DEL CAMBIO CULTURAL
- 1.2.- EL ANALISIS DEL PROCESO DE INNOVACION EN LA
MUSICA TRADICIONAL
- 1.3.- DEFINICION DE LOS CONCEPTOS EMPLEADOS EN ESTE
ESTUDIO

2.- METODO DE DOCUMENTACION

2.1.- APROXIMACION AL AREA DE ESTUDIO

2.1.1.- Datos geográficos

2.1.2.- Elaboración del mapa de campo

2.2.- TRABAJO DE CAMPO

II.- DESCRIPCION DEL REPERTORIO DE MUSICA POPULAR TRADICIONAL DE GUADALAJARA EN RELACION A SU CONTEXTO SOCIAL

1.- ESTRUCTURA ESTROFICA

2.- REPERTORIO DE CANCIONES

1.- CANCIONES PROFANAS

1.1.- Ciclo de vida humano

1.2.- Ciclo festivo en relación con las estaciones del año

1.3.- Canciones de trabajo

2.- CANCIONES RELIGIOSAS

1.1.- Ciclo litúrgico

1.2.- Dedicadas a la Virgen

1.3.- Santoral

1.4.- Rogativas

1.5.- De ánimas

3.- BAILES Y DANZAS

- 1.- BAILES FESTIVOS O DE RECREO
- 2.- DANZAS RITUALES O DE CEREMONIA

4.- INSTRUMENTOS MUSICALES

- 1.- IDIOFONOS
- 2.- MEMBRANOFONOS
- 3.- CORDAFONOS
- 4.- AEROFONOS

III.- FENOMENOS DE CAMBIO EN EL CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE GUADALAJARA

**1.- INNOVACIONES ANTIGUAS ASIMILADAS AL CANCIONERO
TRADICIONAL**

**2.- CARACTERISTICAS DEL CANCIONERO DE GUADALAJARA.
CANCIONES QUE PRESENTAN INNOVACIONES**

3.- TIPOS DE INNOVACION SEGUN LA CLASE DE CANCION.

PROCESOS Y RESULTADOS

3.1.- MODIFICACION

3.2.- RECREACION

3.3.- PRESTAMO

4.- AGENTES PRODUCTORES DE LAS INNOVACIONES

4.1.- AGENTES RELACIONADOS CON LA IGLESIA

4.2.- AGENTES RELACIONADOS CON LA ESCUELA

4.3.- AGENTES AISLADOS, FUERA DE DICHAS INSTITUCIONES

5.- INCIDENCIA DE LAS INNOVACIONES EN EL REPERTORIO DE CADA GRUPO DE INTERPRETES Y EN RELACION CON EL ESPACIO EN QUE SE CANTA

6.- PERSISTENCIA Y CAMBIOS FUNCIONALES

IV.- CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS:

CRITERIOS DE TRANSCRIPCION MUSICAL (por Pablo Pelaez)

INDICES

CATALOGO DE CANCIONES Y DANZAS POR LOCALIDADES

INTRODUCCION.

Si consideramos que cada cultura tiene su música y que ésta es la expresión de los valores y las actitudes de las personas que la comparten, se puede esperar que los cambios que se producen en dicha cultura se reflejen en la música tanto como en cualquier otra manifestación cultural.

Esto parece algo aceptado en lo que se refiere a la música culta y a la actual música de masa pero no lo es tanto en lo concerniente a la música popular tradicional y por extensión a todo el folklóre. La idea más comunmente divulgada respecto a ella es la de considerarla como algo arcaico frente a la música urbana, creada por un autor a través de un proceso teórico, fijada mediante la notación musical, sujeta a los cambios de moda y época y dirigida a un público que la consume para deleitarse por su valor estético primordialmente

John Blacking distingue dos tipos de aproximaciones muy frecuentes al cambio en la música de tradición oral: el de los que denomina "puristas" que son los que asumen que el cambio radical en los sonidos de esta música refleja una especie de deterioro o decadencia moral, y el de los "sincretistas", que son

los que creen que la abundante producción de nuevos sonidos indica que la comunidad se adapta sucesivamente a los cambios circunstanciales, pero en realidad ninguna de estas dos perspectivas se basa en una verdadera comprensión del fenómeno musical dentro de la cultura (1).

La música que se interpretaba en los pueblos, eminentemente rurales, hasta la primera mitad de este siglo, respondía perfectamente a una concepción de la sociedad que actualmente está desapareciendo, cuando no ha desaparecido ya. La estrecha relación entre el calendario del trabajo agrícola, el ritmo del año con el paso de las estaciones y el calendario de las fiestas religiosas -litúrgicas o relacionadas con el santoral- que la caracterizaba y que se muestra a lo largo del cancionero, de la misma manera que la estructura de la población por estamentos de edad y sexo, no existen en un campo despoblado donde las actividades, tanto laborales como de ocio, han desaparecido a causa de los cambios acaecidos en todos los niveles debido a la mecanización agrícola y la emigración. Esta nueva situación conduce a cambios formales y funcionales en el repertorio musical, a la aparición de nuevos estilos y a la sustitución y extinción de temas tradicionales. Sin embargo, aunque en la actualidad estos cambios son bien patentes, por lo radicales, la innovación, la paulatina renovación de las canciones, ha existido siempre a lo largo de la historia a un ritmo diferente en cada tipo de repertorio.

Objetivos:

Partiendo de que el cambio -al menos en un nivel superestructural- es una de las características de la cultura y, por lo tanto de la música en tanto que hecho cultural, nosotros nos vamos a centrar en el análisis del mecanismo de producción de las innovaciones en el catálogo de música popular tradicional recopilado en la provincia de Guadalajara.

Trataremos de demostrar a lo largo del trabajo que la música popular tradicional no es algo estático sino que a través del tiempo -y más específicamente en el periodo estudiado, que abarca aproximadamente desde principios de siglo- los repertorios de las distintas localidades han ido cambiando en distinto grado como respuesta a la búsqueda de lo nuevo inherente en el hombre y a la tendencia a adaptarse a la realidad socio-cultural de cada momento, adoptando nuevas músicas, modificando textos y melodías, introduciendo nuevos instrumentos musicales, pasando del repertorio de un grupo de intérpretes al de otro etc...

Partiendo de presupuestos formulados desde la Antropología y la Etnomusicología, nos proponemos como objetivos para comprender cómo se produce la innovación en el cancionero de Guadalajara:

1.- aproximación a la evolución socioeconómica de la provincia durante este siglo para poder comprender mejor el tipo de

material que se recoge, su situación de pervivencia o extinción y su relación con las características de los informantes.

2.- averiguar de qué forma está implicada la música en la cultura que la produce y la utiliza, pues esto nos va a indicar si la innovación afecta a la concepción que se tiene de la música o se limita a una innovación formal y a una introducción de nuevos estilos.

3.- examinar cómo se produce la innovación: en qué clase de canción aparece -según la clasificación que hemos aplicado, según los intérpretes y el espacio en que se canta-, quienes producen las innovaciones, que temas persisten en la actualidad y si han sufrido algún cambio funcional.

Materiales y fuentes:

El material sobre el que hemos trabajado se obtuvo desde el verano de 1985 hasta finales del año 1986 con la ayuda de una beca de investigación otorgada por la Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana" de la Diputación Provincial de Guadalajara. El objetivo de la beca, según constaba en la convocatoria pública era "la recopilación del cancionero de la provincia de Guadalajara y cuantas tradiciones con tema musical se hallen", es decir, se requería la elaboración de un cancionero clásico. Nuestro interés se centró en la recogida de datos que nos permitieran conocer, de una forma global, la

relación entre música y cultura y en este sentido orientamos el cuestionario. Se recogieron canciones, danzas, indumentaria en relación con ellas, instrumentos musicales y todo lo relativo a las circunstancias que rodean su interpretación. Sin embargo, dada la limitación de tiempo -la beca se concedió en principio para un año, si bien posteriormente fue prorrogada la entrega del informe unos meses más- los datos obtenidos en estos cuatro apartados no fueron cuantitativamente homogéneos. La mayor abundancia de información se refiere a las canciones, mientras que la más general es la relativa a los instrumentos musicales, cuya desaparición en la provincia a lo largo de las últimas décadas ha sido muy grande.

Los datos recopilados se obtuvieron mediante entrevistas personales basadas en una encuesta elaborada específicamente para este fin -sobre los problemas planteados en el trabajo de campo se hablará más adelante- e inmediatamente se ordenaron en fichas de trabajo, con las que se ha elaborado un catálogo y tres índices complementarios que presentamos como anexo. El sistema de ordenación por localidades fue el primero que adoptamos al comenzar el trabajo de campo por ser el más práctico y es el que decidimos mantener finalmente dada la finalidad del catálogo, que ha pasado a formar parte de los fondos de la biblioteca de la Institución Provincial para que pueda ser consultado por los interesados en esta materia. Para facilitar más la búsqueda desde otros criterios incluimos un índice por orden alfabético de títulos y otro por orden de

clasificación que pueden dar una idea global del tipo de piezas recogidas, su carácter, contexto e intérpretes que los ejecutan.

El trabajo de campo, como queda expuesto, no fue concebido específicamente para estudiar el proceso de innovación -aunque sí era uno de nuestros focos de interés-. El planteamiento original era realizar una segunda campaña de campo enfocada a la recogida de datos en profundidad sobre este aspecto concreto que, por distintas causas, no pudo realizarse. Por lo tanto hay que considerar los resultados de nuestro análisis como un esbozo del funcionamiento de los mecanismos creación y de innovación en la música popular, ya que se parte de una información de superficie y de un repertorio de música limitado a unas características concretas que definimos en el capítulo 1. Por el mismo motivo, las cifras citadas deben ser tomadas con cierta precaución y quizás en un futuro haya que matizarlas. Sin embargo, dada la escasez de estudios en nuestro país sobre este aspecto consideramos que el modelo propuesto es válido como punto de partida y esperamos que nuevas investigaciones lo completen.

En el catálogo aparecen todos los temas recopilados en cada población, aunque las variantes recogidas en una localidad y otra sean mínimas en el aspecto musical y literario. Con ello es posible observar el trabajo realizado en cada lugar, las canciones que más fácilmente se recuerdan y, en consecuencia, que más frecuentemente aparecen y, situados estos datos en un mapa, observar la dispersión de los mismos y sus distintas variantes.

Estructura del trabajo:

El primer capítulo está dedicado a explicar la base teórica sobre la que fundamentamos nuestra investigación. Partiendo de la teoría del cambio cultural en Antropología, exponemos las diferentes tesis que se han planteado los etnomusicólogos y los antropólogos de la música sobre las características del cambio en el dominio específico de la Música y finalmente se explican los conceptos que hemos utilizado en el estudio del proceso de la innovación en un tipo de música concreto, como el que aquí se va a tratar.

En el segundo capítulo se describe el repertorio de temas musicales recogidos en la provincia de Guadalajara atendiendo especialmente al contexto social en que se interpretan ya sea dentro del ciclo de vida humano o bien en los ciclos festivos relacionados con las estaciones del año y el calendario religioso y a la función que cumple la música en la sociedad. Nos basamos en el análisis de los textos entendidos como enseñanza de valores sociales y como mecanismo de culturización; ello nos ayudará a comprender el comportamiento humano en relación con la música y nos permitirá descubrir el valor que ésta tiene en la cultura. Texto y música van estrechamente unidos y, con frecuencia, el lenguaje utilizado en los cantos difiere, como señala Merriam, del discurso común (2). A través del canto se expresan sentimientos profundamente enraizados que no se pueden

o no se atreven a expresar en otro contexto, tales como reivindicaciones, críticas, declaraciones de amor, obscenidades... Camile Lacoste señala que "no hay que perder de vista que se trata de producciones internas a la sociedad en cuestión y destinadas a su propio uso. Sí puede admitirse que en el contenido de estos textos se halla expresado un sistema de representación propio de la sociedad; dicha expresión está en realidad estrechamente determinada por las necesidades particulares del grupo en un contexto dado -expresión que mantiene relaciones más o menos estrechas con la realidad de la que además, con frecuencia, es un reflejo no conforme" (3).

La descripción de cada tema musical se ha hecho teniendo en cuenta tres ejes fundamentales:

- el espacial: lugar en el que acontece el hecho musical
- el temporal: momento en el que se interpreta (día, hora, época del año)
- los intérpretes: sus caracteres: edad y sexo; la vía a través de la cual ha tenido lugar el aprendizaje y las características de la interpretación.

En cada uno de ellos se recogen datos sobre los cambios producidos en el cancionero, que serán analizados en el siguiente capítulo.

La última parte está dedicada a revisar los tópicos de lo estático y lo arcaico, examinando la dinámica del cancionero y analizando los factores que favorecen y producen

la introducción de innovaciones: qué tipo de innovaciones son, en cual de los tres momentos principales del proceso musical se produce: el compositivo, el de aprendizaje y el de interpretación; si estos cambios se manifiestan únicamente en el repertorio o también se constatan en las citadas fases tanto en el pasado o si lo hacen en la transmisión cultural en curso; quienes producen las innovaciones, en qué tipos de canciones recaen y con qué frecuencia

Los mecanismos a través de los cuales se produce el cambio son difíciles de documentar ya que, en su mayoría, han sucedido en el pasado, aunque se trate de un pasado reciente, cuando esta música estaba en plena vigencia. Hemos trabajado, por lo tanto, sobre la memoria de los informantes y sus características condicionan los datos obtenidos. No existe documentación escrita sobre las circunstancias en que se producen los procesos de creación y transmisión. El aprendizaje cultural se adquiere generalmente por la vía de la oralidad y, en la mayoría de los casos, se trata más de una vivencia que de un proceso consciente. Además, las instituciones a través de las cuales se obtienen los conocimientos en el interior de la comunidad, no están explícitamente dedicadas a la enseñanza - esta se obtiene a través de los usuarios de cada repertorio, por grupos de edad y sexo- lo que dificulta la investigación del proceso. Los cambios producidos por sujetos procedentes del exterior de la comunidad, sin embargo, están más sistematizados a través de instituciones como la escuela o las catequesis parroquiales y, es más frecuente conocer, incluso con nombres

concretos, los agentes introductores del cambio. Nosotros analizaremos unicamente las innovaciones que han sido consideradas como tal por los informantes, aquellas de las que se tiene conciencia. Finalmente, esbozamos el proceso de cambio en la actualidad señalando el tipo de repertorio desaparecido, el que persiste y el que se reconstruye sobre una nueva concepción de la música.

La tensión actual -quizás más acentuada que en otros momentos de la historia- se establece entre la nueva música popular, con carácter masificador y homogeneizante a causa de los mass-media, y la tendencia a conservar elementos diferenciadores considerados hoy como las propias señas de identidad, tradicionalmente en conexión con instituciones que - cuando aún existen- están en vías de desinstitucionalización. La primera fuerza, como veremos, tiene más poder entre las nuevas generaciones, ligadas a la ciudad, pues, en su mayoría, solo acuden a los pueblos los fines de semana o en vacaciones. La estructura de la población de las pequeñas localidades que forman la provincia, con una edad media elevada, no favorece la "vivencia" de unos hechos musicales que estaban integrados en una forma de vida que, cuando menos, languidece y, que en muchas ocasiones, es un hecho ya definitivamente perdido, que ha pasado al dominio de la historia. La tendencia conservadora en la actualidad se fija fundamentalmente en la conservación o recuperación del canto o la danza en sí mismo, mediante la organización de rondallas, certámenes o la promoción de recopilaciones de cancioneros.

1. John Blacking. "Some problems of theory and method in the study of musical change". Yearbook of the International Folk Music Council, vol. IX, 1977

2. Alan P. Merriam Antropologia della musica. Palermo, Salerio Ed. 1983. Cap. 10, pag. 191 (1ª ed. en inglés en 1964)

3. Camile Lacoste. "La tradición oral" en la obra de R. Cresswell y M Godelier Utiles de encuesta y análisis antropológico. Madrid, Fundamentos, 1981. Pag. 109

I.- METODOLOGIA

1.- BASE TEORICA

1.1.- ASPECTOS GENERALES DEL CAMBIO CULTURAL:

Durante mucho tiempo se ha considerado la cultura campesina rural como algo estático, sin historia, que no evolucionaba, para explicar su tradicionalidad y su arcaísmo. Frente a ella, la cultura urbana se caracterizaba por su dinamismo y apertura a los cambios así como por ser productora de los mismos. Esta concepción, mantenida a causa de la escasez de trabajos dedicados al estudio de la dinámica de la cultura en nuestro país, se debe también, en gran parte, a la herencia de teorías antropológicas interesadas más en el origen y la difusión de determinados rasgos culturales -evolucionismo unilineal, difusionismo, particularismo histórico- o de aquellas otras que ponen de manifiesto la estabilidad y continuidad de la cultura -funcionalismo y estructuralismo- minimizando los aspectos históricos y considerando negativos los factores de cambio.

El interés de la antropología por el análisis de los fenómenos del cambio social y cultural creció en el momento en que se hicieron patentes los trastornos ocasionados por el colonialismo europeo en las sociedades colonizadas. Hacia los años treinta, los antropólogos comenzaron a considerar el estado de perpetuo cambio de toda cultura y desarrollaron la noción de "diversidad de ritmos culturales". M.J. Herskovits señaló las diferencias entre los anteriores estudios dedicados al cambio cultural, interesados por los cambios ya realizados en el pasado -basados en teorías evolucionistas y difusionistas- y los nuevos, consagrados a las transformaciones contemporáneas "en curso".

Varias fueron las causas que por producir alteraciones en las condiciones de vida de una sociedad se señalaron como responsables de los cambios culturales. G. P. Murdok destacó:

- aumentos o disminuciones de la población
- cambios en el medio ambiente geográfico
- migraciones a nuevos ambientes
- contactos con pueblos de culturas diferentes
- catástrofes naturales y sociales como inundaciones, pérdidas de cosechas, epidemias, guerras, depresiones económicas, descubrimientos accidentales etc.
- acontecimientos biográficos tales como la muerte o el ascenso al poder de un dirigente político poderoso (1).

A las citadas, I. Hogbin añadió la insatisfacción de las reglas existentes que conducen a una evolución, a veces directa o indirectamente desencadenada por el juego de influencias exteriores (2).

Los primeros estudios dedicados al cambio cultural se interesaron por diferenciar:

1.- El cambio interior, caracterizado por lentas innovaciones fundamentalmente en su aspecto de variaciones

2.- El cambio exterior o aculturación que según la definición clásica dada por R. Redfield, R. Linton y M. Herskovits "comprende los fenómenos que se producen cuando grupos de individuos con culturas diferentes se encuentran en contacto directo y continuo, con los cambios que desencadenan en los "patterns" culturales de uno y otro de estos grupos o de los dos" (3).

M. Herskovits al analizar el proceso de aculturación observó cómo éste podía variar dependiendo del tipo de contacto, ya se tratase de:

- relaciones amistosas u hostiles entre los dos grupos
- igualitarias o de dominación
- que el contacto afectase a toda la población o sólo a ciertos elementos de ella
- que las dos culturas fueran igualmente complejas, o no

- que tuviera lugar entre poblaciones de la misma importancia numérica, o no -si bien, en ocasiones, una minoría numérica puede convertirse en mayoría política y detentar el poder social-
- que el contacto estuviera ligado al desplazamiento de la población de un lugar a otro, o no

También propuso tener en cuenta las características del proceso, tales como:

- el grado de diferencia cultural en tecnología, ideología, estructura social..
- las circunstancias o intensidad del contacto -prolongado o esporádico-
- la situación de superordinación o subordinación, es decir la posición dominante de una respecto a la otra en el orden político, económico o territorial
- los agentes de contacto: propagandistas, comerciantes, funcionarios... (4).

El concepto de aculturación dió lugar a varios puntos de discusión y acuñó algunos términos nuevos tales como two ways process para explicar que cuando dos grupos entran en contacto, los dos resultan afectados por el cambio aunque unicamente sea en el sentido de "acción-reacción"; desarrolló la noción de punto cero que reflejaba la preocupación por fijar el punto a partir del cual los cambios sociales y culturales comienzan a producirse; se

preocupó por el estudio de los sectores de última persistencia del sistema anterior y de última resistencia al sistema nuevo y definió conceptos como reacción en cadena y reacción o respuesta total; también dió lugar a diferenciar a los sistemas socio-culturales en sistemas rígidos - presentan más riesgo de desmoronamiento- y sistemas flexibles -pueden observar gran cantidad de cambios sin sufrir grandes crisis-; o a tener en cuenta el grado de compatibilidad-incompatibilidad de los sistemas que entran en contacto.

Murdok sistematizó las diferentes fases por las que transcurre el proceso de cambio cultural (5):

1.- Innovación: es la formación de un nuevo hábito por un solo individuo que es aceptado o aprendido por otros miembros de la sociedad. Es este hecho, el llegar a ser socialmente compartido, lo que le diferencia de los hábitos puramente individuales. Diferencia cuatro tipos de innovación:

a.- Variación: representa una ligera modificación de la conducta habitual preexistente.

b.- Invención: implica la transferencia de elementos de un contexto situacional a otro o a su combinación en una nueva síntesis, por lo tanto depende del contenido existente en la cultura y requiere cierto grado de creatividad. Es lo que F. M. Keesing denomina "innovación primaria".

c.- Tentativa o experimentación: es lo que los psicólogos llaman "aprendizaje por prueba y error". Puede dar lugar al surgimiento de elementos que muestran poca o ninguna continuidad con el pasado.

d.- Préstamo cultural: cuando el innovador no es el originador de un nuevo hábito, sino su introductor. Para Murdok, "el préstamo cultural es altamente económico y la mayoría de los pueblos tienden a saquear los recursos culturales de sus vecinos". La adopción de préstamos culturales depende de los contactos de cada cultura y solo se aceptan si son demostrablemente satisfactorios. La selección de préstamos es una característica importante del cambio cultural.

2.- Aceptación social: también se ha llamado "difusión interna". Es fundamental para que la innovación pase a ser un elemento de la cultura. Suele ser paulatina y un factor de gran importancia en este proceso es el prestigio del innovador y del primer grupo en imitarlo.

3.- Eliminación selectiva: toda innovación, en cuanto pruebe ser más satisfactoria que sus alternativas, perdurará como hábito cultural, pero cuando cese de proporcionar satisfacciones semejantes, disminuirá y, finalmente, desaparecerá.

4.- Integración: es el proceso de adaptación a la cultura. En el caso de la modificación externa o aculturación, Herskovits llama

la atención sobre el proceso de reinterpretación y de sincretismo para lograr una buena integración cultural. Considera reinterpretación el proceso por el cual viejos significados se atribuyen a nuevos objetos o por el cual nuevos valores cambian el significado de las viejas formas. Por su parte, el sincretismo -un aspecto de la reinterpretación-, es el proceso por el que elementos de dos o más culturas se funden.

Murdock concluye diciendo que "El tiempo que debe transcurrir entre la aceptación de una innovación y la terminación de los reajustes integrativos que siguen su curso han sido llamados adecuadamente por Ogburn "lapso cultural". Durante ese lapso la gente intenta, mediante la variación, invención, tentativa y préstamo cultural, la modificación de las viejas ideas y costumbres de acuerdo con las nuevas, y de ajustar las nuevas a las viejas, así como la eliminación de las incongruencias y fuentes de fricción e irritación" (6).

Los avances teóricos producidos en este sentido, con mucha frecuencia basados en estudios de las llamadas "sociedades primitivas", han podido ser aplicados al examinar las llamadas "sociedades complejas" de Occidente. Nosotros vamos a servirnos de algunos de estos conceptos para analizar el cambio producido en el cancionero tradicional de la provincia de Guadalajara.

1.2.- El análisis del proceso de innovación en la música tradicional:

Los estudios sobre música tradicional, objeto de análisis de la Etnomusicología y de la Antropología de la Música, han sufrido una evolución paralela a la de la propia Etnografía y, aunque más lentamente, a la de la Antropología. En los orígenes de la disciplina, a finales del siglo XIX, el interés se centró en la musicología comparada y en la música producida por sociedades extrañas a la civilización occidental. Hacia mediados del siglo XX -momento en que apareció el término Etnomusicología, publicado por primera vez por Jaap Kunst- se fue ampliando el ámbito geográfico y el objeto de estudio. Kolinski, por ejemplo, sostiene que "no es tanto la diferencia de área geográfica en examen como la metodología general, lo que caracteriza a la etnomusicología respecto a la musicología" (7). La influencia que el desarrollo de la Antropología ejerció sobre los etnomusicólogos se puso de manifiesto en la especial atención que se fue prestando paulatinamente a los aspectos culturales. Sin embargo, la falta de delimitación de este dominio de la música y la cultura se refleja en la amplia variedad de definiciones que se le ha dado y que Bruno Nettl ha resumido de forma concisa:

- definida por el material estudiado, se ha denominado Etnomusicología al estudio de la música llamada primitiva, tribal o posiblemente antigua; de la música no occidental; de toda música

que no pertenece a la cultura del propio investigador; de la música de tradición oral; de toda música de una localidad determinada; de la música de un determinado grupo de población que la considera como particularmente suya, p. e. la música "negra" de los Estados Unidos; de toda música contemporánea; de toda música producida por el ser humano.

- definida por el tipo de actividad incluye: estudios comparativos (de sistemas musicales y de culturas); el estudio de la música en la cultura o, quizá en su contexto cultural y los estudios históricos de la música Oriental y "primitiva".

- según los últimos objetivos se dedica a: la búsqueda de los universales; la descripción de todos los factores que genera el patrón de sonido producido por un único compositor o sociedad; la ciencia de la historia musical que lleva al establecimiento de las leyes que gobiernan el desarrollo musical y el cambio (8).

La diversidad se extiende a la denominación misma de la disciplina que varía dependiendo de que se acentúe más la perspectiva cultural o la puramente musical. Alan Merriam, por ejemplo, definió a la Etnomusicología como el estudio de la música en la cultura y a una de sus principales obras, en las que trata de unificar estas dos perspectivas, la titula "Antropología de la Música". En posteriores estudios subrayó aún más la importancia del estudio de la música no solo en sí misma sino en relación con su

contexto cultural considerando que la Etnomusicología era el estudio de la música como cultura lo que suponía la aplicación de la teoría de la naturaleza de la cultura a la música.

El modelo de estudio propuesto por Merriam -que incluía tres niveles de análisis: conceptualización sobre la música, comportamiento en relación a la música y el sonido musical en sí mismo- ha sido desarrollado por numerosos especialistas durante más de veinte años. A partir de los logros conseguidos al estudiar la relación entre música y cultura, el interés en los últimos años se dirige más hacia el estudio de los procesos que de los productos en sí mismos: procesos de cambio a través de la historia y en la actualidad, procesos sociales que sustentan los hechos musicales y procesos individuales de creación y de interpretación de piezas concretas, repertorios y estilos (9) produciéndose una interrelación mutua entre los niveles de análisis determinados por Merriam.

Unido al desarrollo de la Sociología nacieron disciplinas como la sociología de la Música que intenta comprender las formas musicales en relación con el desarrollo histórico de las sociedades humanas y que para Ivo Supicic -como para Charles Seeger con respecto a la musicología- presenta grandes similitudes con la Etnomusicología:

"La Sociología y la Historia social de la música apuntan a un mismo objetivo: descubrir los usos y las funciones de la música en la sociedad con el fin de comprender porqué y para quien puede servir. Aquí ya se puede vislumbrar el profundo parentesco de estos campos con la Etnomusicología" (...) "En efecto, la Etnomusicología ha desarrollado considerablemente su análisis de los usos y las funciones de la música étnica. La Sociología y la Historia Social de la Música han de hacer lo mismo en su propio ámbito, la música culta" (10).

Siguiendo en esta dirección han surgido otros términos como "Etnosociología de la Música" definida como el estudio del "fenómeno musical en tanto que hecho a la vez cultural, social, y psíquico entre los grupos étnicos o poblaciones rurales que se encuentran en una fase de profunda transformación sociocultural, es decir, entre aquellos en los que se puede observar una mezcla de comportamientos tradicionales y el comienzo de actitudes racionalistas; se dedica a observar las relaciones dialécticas que se establecen entre la evolución de un sistema musical y las de cada una de las otras partes de la realidad social y cultural; busca conocer las correlaciones que la dinámica de este fenómeno social presenta con las de la plurimensionalidad del fenómeno social total" (11).

Para Bruno Nettl cada una de estas aproximaciones tiene como base metodológica una disciplina diferente: la música en su

contexto cultural se basa en la Musicología clásica; el estudio de la música en la cultura sigue los métodos convencionales de la Historia y la Etnografía y el estudio de la música como cultura es una especialidad de la Antropología. Por esto, incluso la identidad misma de la disciplina se ha cuestionado frecuentemente. Unas veces ha sido considerada como una disciplina desarrollada, otras como una rama de la musicología o de la antropología, otras como un campo interdisciplinario y finalmente como lo que la musicología debería ser pero que no alcanza a ser. (12)

Las dos últimas formas citadas de tratar el tema están determinadas por la concepción previa que se tenga de la cultura y de la música. Como ya hemos dicho más arriba, durante el segundo tercio aproximadamente de este siglo se comenzó a cuestionar la estabilidad de la cultura y a considerarla, por el contrario, como algo cambiante. Los etnomusicólogos, al mismo tiempo que los antropólogos, aumentaron su interés por el conocimiento de los procesos de cambio manifestados en la música, enfocando sus análisis desde distintas teorías: particularismo boasiano, funcionalismo, estructuralismo... Pero también la música ha sido considerada por los estudiosos como uno de los elementos más estables de la cultura, aún teniendo en cuenta que la intensidad y velocidad del cambio varían de una cultura a otra, y por ello también se han realizado estudios sobre las regularidades, es decir, sobre lo que permanece constante. En ambos casos, los conceptos utilizados para el análisis fueron los definidos para el estudio del cambio

cultural en general. Así, Bruno Nettl señaló como determinantes del cambio en la música:

- la calidad de las relaciones políticas, económicas y demográficas entre las sociedades afectadas.
- el grado de compatibilidad entre las culturas en contacto y entre los sistemas musicales
- el grado en que el sistema musical está integrado, es decir que constituye una combinación lograda de sus componentes ajustados entre sí (13)

De la misma manera, Alan Merriam y Curt Sachs en su último trabajo distinguieron entre cambios externos e internos. El primero de los autores citados expone las distintas teorías que han explicado el cambio interno:

1.- depende de la concepción de la música que opera en un sistema cultural dado -sobre su origen, la composición, el aprendizaje- que constituyen las coordenadas sobre las cuales la modificación puede ser estimulada o bloqueada.

2.- En un sistema musical dado se pueden encontrar distintos tipos de música que varían en grado diferente. Por ejemplo, en el canto religioso, la posibilidad de modificación es más reducida que en la música colectiva o recreativa.

3.- la variación interna depende del concepto de variabilidad cultural permitida en una determinada sociedad.

La innovación externa o aculturación viene estimulada por el contacto cultural. El interés se centró en un aspecto concreto: el sincretismo; en él la modificación se produce tanto a nivel de los valores como en el nivel formal y varía según la semejanza entre las culturas en contacto, la naturaleza del estilo musical y la del repertorio al que pertenece un canto determinado.

Merriam reconoció, sin embargo, que esto no explicaba el cambio y subrayó la necesidad de construir una teoría que combinara ambos factores (14)

Alan Lomax sostiene por su parte que existe una correlación directa entre cambio musical y cambio social, teoría que ha sido discutida entre otros por John Blacking quien piensa que la música tiene sus propias leyes y no siempre se relacionan los cambios musicales con los sociales y viceversa. Para descifrar estas leyes es necesario identificar y evaluar las fuerzas de resistencia al cambio y las que por otro lado lo exigen, que actúan en un momento y lugar determinado. Por ejemplo, Naziz A. Jairazbhoy, siguiendo este criterio en un estudio sobre la estabilidad y el cambio en el occidente de Rajasthan engloba estas fuerzas en tres grupos:

- 1.- Hechos naturales: factores de población o desastres naturales
- 2.- Factores internos, entre los que diferencia a los que mantienen la tradición, los que conducen al cambio, las características del grupo y las de los individuos
- 3.- Factores externos (aquellos que actúan sobre una comunidad o un pueblo pero que no proceden de ella) entre los que también aparecen fuerzas modernizadoras y fuerzas que mantiene tradición (15)

A esta aproximación que podemos denominar sincrónica, Blacking considera necesario añadir otras dos para la comprensión definitiva del cambio musical: una perspectiva diacrónica, puesto que a todo cambio se le presupone una profundidad histórica -existe un período de latencia previo al del propio cambio- y una perspectiva biológica puesto que piensa que la música es una de las formas distintivas del comportamiento humano, precede al lenguaje en la evolución del homo sapiens y por lo tanto es uno de los primeros y más básicos elementos del sistema humano de pensamiento y acción; los fundamentos biológicos de la música siempre forman parte de la infraestructura de la sociedad: la música expresa emociones, sentimientos que en unas ocasiones reflejan un cambio social y en otras pueden incluso provocarlo. Esta perspectiva auna los análisis sincrónico y diacrónico de la acción con la búsqueda de las fuerzas de comportamiento que pueden

motivarla. Blacking ve también la necesidad de distinguir entre un cambio dentro del sistema musical, por ejemplo en el sonido o en los estilos -algo que compara con la introducción de palabras nuevas en el lenguaje-, y un cambio del sistema musical. Considera que esta distinción solo puede ser hecha relacionando las variaciones en el proceso y en los productos musicales con la percepción y los modelos de interacción de quienes utilizan la música, pues entiende que el cambio musical no tiene lugar en un vacío social. Cree que es muy interesante para diferenciar el cambio musical de la innovación o aculturación el conocer el punto de vista "folk" (emic), es decir, el de la propia comunidad que produce y consume la música, teniendo en cuenta que con frecuencia "nuevo" significa "nuevo en el sistema conocido" (16)

En este sentido, B. Nettl distingue cuatro tipos de cambio que de mayor a menor son los siguientes:

- 1.- sustitución de un sistema musical por otro.
- 2.- Cambio radical de un sistema en el que, sin embargo, las nuevas normas se han trazado sobre algunas antiguas
- 3.- Cambio gradual normal en el que contrastan elementos de continuidad con elementos de cambio

4.- Variaciones permitidas que pueden no ser percibidas como cambio desde el interior. Las diferencia del apartado anterior por su falta de dirección (17)

En estrecha relación con los postulados de Blacking, John E. Kaemer distingue varios "complejos musicales" (music complex), cada uno de los cuales responde a unas particulares relaciones entre música y sociedad, que pueden ser de gran utilidad en el estudio del cambio musical. Entiende por "complejo musical" el conjunto de acontecimientos musicales que tienen el mismo fin, están conceptualizados en el mismo sentido y sostenidos por el mismo grupo social. En la clasificación que propone combina de distinta forma las relaciones entre todos los roles involucrados en la realización de un acontecimiento musical (el del músico - intérprete y compositor-, el de la audiencia, y el del agente que organiza el acontecimiento musical cuando es alguien diferente a los anteriores), valiéndose del punto de vista "folk" para distinguirlos entre sí. Estos complejos son:

- Complejo musical individualista: compuesto de hechos musicales que responden a una motivación del propio intérprete
- Complejo musical comunal: incluye acontecimientos musicales que implican a mucha gente que participa activamente en el hecho, marcándose una pequeña diferencia entre el papel del intérprete y el de la audiencia.

- Complejo musical contractual: engloba a conjuntos de hechos musicales caracterizados por acuerdos a corto plazo entre un intérprete y un agente que también es parte de la audiencia. Estos hechos no implican una remuneración económica para el agente.

- Complejo musical patrocinado: se diferencia del anterior en que el acuerdo es por un período de tiempo extenso y los músicos reciben recompensa por el tiempo que dedican a este servicio y no por cada acto musical individual que producen. Este tipo de complejo está relacionado con frecuencia con un sistema musical de patronazgo (músicos de corte, religiosos...). Aunque los acuerdos económicos pueden ser recíprocos, el contexto social es estratificado.

- Complejo musical comercial: caracterizado por las actividades de un agente que sirve de intermediario entre el músico y la audiencia. El agente trata a la música de acuerdo con los principios económicos de la oferta y la demanda y la obtención de beneficios (18).

1.3.- Definición de los conceptos empleados en el estudio de la innovación en el cancionero tradicional de Guadalajara.

El estudio de la innovación en el cancionero de Guadalajara se planteó sobre un material que había sido previamente recopilado por mí principalmente durante los años 1985 y 1986, como ya ha quedado dicho en la introducción, con una finalidad concreta marcada por la Institución que financió el trabajo de campo: la elaboración de un cancionero clásico. Se ha partido, por lo tanto, de un catálogo de música popular tradicional circunscrita a un área rural en cuanto a tipo de habitat y economía predominante como es la provincia de Guadalajara. Sin embargo tratamos también de obtener algunos datos sociales que pudieran servirnos de punto de partida para futuras investigaciones. Así, en el cuestionario incluimos preguntas sobre el modo de transmisión y aprendizaje, los cambios experimentados en la actualidad y en las observaciones apuntamos otros datos que han sido utilizados en la elaboración de este estudio.

Somos conscientes de lo controvertido de las expresiones "popular" y "tradicional", con frecuencia llenas de una gran dosis de ideología, y por ello vamos a comenzar explicando el sentido en el que nosotros las hemos empleado.

El empleo del término "popular" equiparado a "folklore" ha sido objeto de grandes polémicas entre los antropólogos, etnólogos y folkloristas debido a la variedad de significados que se le adjudican y la dificultad de definirlo. Los folkloristas comenzaron a utilizarlo en el siglo XIX para adjetivar los aspectos "puros" de la identidad local, aquellos que diferencian a un grupo de otro (19) perdurando este significado hasta la actualidad. Los medios de comunicación de masas, por su parte, entienden por popular aquello que es consumido masivamente. Desde la política, en fin, se ha fomentado en multitud de ocasiones el "populismo" de distinto signo como "modo de usar la cultura para edificar el poder" (20). García Canclini resalta dos aspectos fundamentales en este sentido: "su esfuerzo por modernizar el folklore convirtiéndolo en fundamento del orden y el consenso y, a la vez, revertir la tendencia a hacer del pueblo un mero espectador" (21). Lombardi Satriani, por su parte, propone una nueva interpretación de folklore y lo define como "Una parte distinguible de un patrimonio mental colectivo estabilizado cualquiera, y precisamente la parte propia de las clases subprivilegiadas (y por consiguiente culturalmente subalternas) de una sociedad cualquiera" (22). Desde una perspectiva marxista el folklore se presenta para dicho autor como una subcultura producida por las clases subalternas de la sociedad dividida en clases, entendiendo por subcultura el aspecto particular que una cultura toma como parte definible e individualizable (subgrupo) del grupo cultural, tal como lo define Manfredo Roncioni en Introduzione all'antropologia culturale (23);

lo considera una ciencia particular dentro de una ciencia general como es la antropología cultural.

En relación con la música popular Béla Bartok distinguió en su país, Hungría, dos géneros de materiales:

- Música popular ciudadana o música culta popularesca: son melodías de estructura más bien simple compuestas por autores pertenecientes a la clase burguesa. Difundidos sobre todo en esa clase social, llegan a los campesinos tarde y a través de algún burgués. Kodály dijo de ellas que son cantos en estrofas de una sola voz que se transmiten oralmente. En su mayor parte han sido publicadas pero no se usa cantarlas siguiendo el texto musical, ni se recuerda el nombre del autor -o se olvida fácilmente-.

- Música popular de las aldeas: melodías difundidas entre la clase campesina de un país, que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos (24).

Esta distinción nunca fue clara ya que, a lo largo de la Historia la música compuesta en las ciudades y transmitida oralmente fue apropiada por los campesinos en muchas ocasiones, pasando a formar parte de su repertorio, como indica Bartok. Es interesante, sin embargo, la referencia a una música popular ciudadana porque ello apunta a una concepción pluralista de la cultura, es decir al reconocimiento de distintas músicas en la

ciudad en relación con las distintas clases sociales y los diferentes públicos a los que se destina y esta concepción puede hacerse extensiva al medio rural

La definición de la escuela de Praga nos señala un atributo diferenciador importante de la música popular: "Popular es aquel canto -cualquiera que sea su origen productivo- que tiene una divulgación de masa y que está abierto a infinitas variaciones de elaboración personal" (25). Esta característica, subrayada por nosotros, marca una gran diferencia con las nuevas canciones de consumo actuales, fijadas mediante la grabación, cerradas a reelaboraciones, que consienten pocas posibilidades de manipulación textual por parte de un público de masas o, todo lo más, variaciones dirigidas hacia los aspectos rítmico-formales, si bien, en el momento en que pasan a transmitirse oralmente, su compartamiento puede variar.

El etnomusicólogo americano Bruno Nettl utiliza una serie de criterios para definir el concepto de música popular tradicional que podemos aplicar, con algunas matizaciones, al material sobre el que hemos trabajado:

1.- Está viva en la tradición oral y se conserva gracias a ella. Son músicas que se transmiten de viva voz y se aprenden de oído (26). Podemos utilizar la definición que dió Menedez Pidal a la literatura de tradición oral, más concretamente al romancero,

diciendo que es una música "que vive en variantes", pues se recrea en cada nueva interpretación. También es muy común en nuestra zona de estudio la transmisión escrita de los textos y a través de los mismos se detectan, igualmente, innovaciones

2.- Su origen es diverso. En ocasiones está estrechamente relacionada con la música culta, artística o más elaborada, pero lo más frecuente es que tanto los músicos creadores -muchas veces improvisadores-, como los cantantes o instrumentistas tengan poca o ninguna base teórica académica.

3.- Con frecuencia es antigua y su origen puede ser arcaico, pero también se puede reconstruir la historia musical en una comunidad determinada, porque el repertorio se renueva constantemente.

4.- Está asociada a actividades económicas, culturales y también puede ser de mero entretenimiento.

5.- Necesita ser aceptada por la mayoría de las personas y ser interpretada para que permanezca viva. (27)

Entendemos por música popular -en nuestro caso concreto, la de la provincia de Guadalajara- aquella interpretada por los habitantes de dicho ámbito, que, si bien no forman un todo homogéneo, poseen cierta unidad cultural, social, tecnológica y

económica, con la que se sienten identificados y que asumen como propia (28). Sin embargo, donde las diferencias entre clases sociales son más claras, el abanico de estilos musicales es también mas amplio. En localidades que han tenido importancia económica o que han ejercido como cabecera de comarca, aparece una clase social que detenta el poder económico y social en la ciudad y en la comarca con gustos más refinados y atentos a la moda. La presencia de colegios religiosos e incluso de Instituto en algunas de ellas, de buenos organistas y cultos sacerdotes y maestros creó una cultura musical más académica que facilitó la formación de bandas que daban conciertos y bailes en locales no accesibles a todo el público como Círculos y Casinos, en los que tambien poseían gramófono. Frente a ellos, los estamentos más desposeidos de estas urbes se hallaban cercanos a la población campesina, siendo sus manifestaciones musicales muy similares (daban rondas en Nochebuena, mayo, San Juan, interpretaban canciones de trabajo etc.). Sin embargo, entre las distintas clases sociales ha habido siempre intercambio cultural y lo mismo que las clases más altas participaban, en cierto grado de la música campesina, también han existido y existen músicos compositores que crearon partituras que ganaron la aceptación popular, como himnos a la localidad (en Checa, por ejemplo) o a la patrona (en Molina).

Con el calificativo "tradicional" queremos delimitar todavía más nuestra materia de estudio; con él queremos resaltar que es una música que hunde sus raíces en la historia más o menos

próxima de la comunidad, considerando necesario para denominarla como tal que al menos se haya transmitido de una generación a otra. La transmisión de un tema supone que ha sido aceptado por los usuarios, quienes se lo han apropiado de alguna manera al conservarlo en la memoria y en la práctica. Entendido así, el término incluye tanto canciones antiguas, recreadas con frecuencia en cada nueva interpretación dentro de unos límites determinados que marcan el estilo de cada repertorio, como otras más nuevas que se integraron en un cancionero local en época reciente. Este atributo, sin embargo, no lo aplicamos tanto al producto musical en sí, como al concepto mismo que se tiene de la música en una cultura dada, es decir, al sistema de relación entre música y cultura, manifestado en el proceso de creación, de transmisión y aprendizaje, de interpretación, en la división de repertorios por edades y sexo, en el uso que se hace de la música y la función que cumple etc... Por esto, cuando una canción es una innovación dentro de un repertorio local pero pasa a integrarse en una de las actividades o rituales tradicionales de la comunidad (29) también fue recopilada, coincidiendo además que, en muchos casos, era considerada tradicional en otros pueblos -es decir, su vida hacia el pasado excedía el de una generación-, en los que se interpretaba en las mismas o parecidas circunstancias.

Previo al inicio del trabajo de campo consideramos imprescindible una aproximación a la evolución económica y social de la zona estudiada, puesto que en estas coordenadas deberíamos

interpretar el material que se iba a recopilar. Una simple observación induce a pensar que el intercambio cultural que históricamente ha existido siempre entre el campo y la ciudad se ha transformado en la actualidad en una imposición de la cultura urbana sobre la rural que afecta también a los aspectos musicales. Se podría hablar de una de las características que se podía dar en el proceso de cambio señaladas por Herskovits: superordinación o posición dominante de una cultura respecto a la otra en el orden político y económico.

El proceso de cambio en el campo español ha sido estudiado desde distintas disciplinas, pero el peso de la Historia es muy importante en el estudio de la cultura de la sociedad occidental -la provincia de Guadalajara es una unidad política, que pertenece a un estado que dirige la vida social y económica de todo el territorio español-. La transformación sufrida por el campo es un proceso histórico que se acentúa a partir del siglo XVIII, manifestado en una política de apoyo a las ciudades desde las Instituciones del Estado que ha tendido a dotarlas de servicios y en un paulatino abandono de los pequeños núcleos de población. La mayor oferta laboral, cultural y de servicios tiene como resultado una lenta disminución demográfica del campo causado por la emigración de las generaciones más jóvenes durante todo este siglo, que se puede calificar de drástica en la primera mitad de los años setenta, quedando en el ámbito rural una población cada vez más envejecida. Sin embargo, los individuos que emigraron no rompieron

los vínculos con sus lugares de origen y, durante la década de los ochenta se ha observado un creciente regreso a los pueblos para temporadas largas -o los fines de semana durante todo el año- de estas personas que, después de un prolongado contacto con la ciudad se han integrado a su cultura -en especial aquellos que marcharon siendo jóvenes o niños-. Ambos movimientos, la emigración y el regreso, han contribuido al cambio musical en los dos sentidos, en el ámbito rural y en la ciudad, donde han surgido diferentes agrupaciones musicales que practican la música tradicional, y esta práctica en un nuevo contexto favorece la introducción de nuevos cambios.

El material recopilado corresponde a un momento -1985 y 1986-, a unos informantes y a un cuestionario determinado y el conocimiento de cada uno de estos condicionantes nos permite realizar un mejor análisis del mismo. Las características de los informantes: edad y sexo, definen en gran medida el tipo de canción que puedan ofrecer pues son justamente estos atributos los que determinan la práctica de los distintos repertorios de música tradicional de una localidad. La edad que poseen en el momento de la recopilación, además, nos da la pauta de la profundidad en el tiempo de la práctica de esta música, ayudada de las particularidades de la personalidad de cada individuo, memoria, conocimiento del cancionero local, aptitudes para la música etc... Finalmente, el cuestionario se planteó de tal forma que la música apareciera implicada en la cultura de la que forma parte y

que pudiera explicar algunos comportamientos culturales. La mayoría de las obras consultadas para su elaboración, sin embargo, se centraban en la documentación de cada pieza musical desde un criterio fundamentalmente etnomusicológico (30). Nosotros utilizamos un esquema etnográfico en el que las principales preguntas se movían en torno a aspectos formales: qué se canta y cómo; aspectos temporales: cuándo (momento específico, ritual o actividad a la que está unido, época del año); aspectos espaciales: dónde; aspectos del proceso de producción musical: intérpretes (quien canta) y "consumidores" (a quien va dirigida la música), cómo se aprende y se transmite y su difusión en la localidad y finalmente a aspectos relacionados con el cambio: si se continúa cantando y los cambios sufridos en la actualidad.

Este cuestionario lo dividimos en tres apartados: en el primero señalamos las condiciones de grabación, fecha y nombre del recopilador de cada tema musical; en el segundo recogemos la información que nos puede ayudar a conocer las características del cantante o informante: su nombre, edad, lugar de origen, la información que proporciona y otras observaciones que puedan ser de utilidad, como la profesión o saber si ha residido en diferentes localidades a lo largo de su vida; en el tercer apartado reunimos los datos que describen las características de cada canción: los instrumentos utilizados, la forma de interpretarla y los aspectos sociales (fecha de ejecución, contexto en el que se interpreta, intérpretes, formas de aprendizaje y transmisión, los cambios

experimentados en la actualidad, la difusión de la pieza en la localidad y otras observaciones) seguido del texto completo.

En las fichas donde han quedado recogidos definitivamente estos datos se ha añadido una cabecera con las informaciones necesarias para la localización de la canción en los índices: la localidad, el título, el número de clasificación, el número de cancionero y el número de cassette en el que se encuentra grabado. Incluimos también el análisis de la estructura métrica, la partitura y el esquema estructural o músico-literario en el que se refeja la relación entre la melodía y el texto.

Las piezas musicales se han clasificado de acuerdo con un esquema que destaca por una parte, el ciclo de vida humano, el ciclo festivo y los trabajos y por otra, el ciclo litúrgico, los cantares a la Virgen, a los Santos, las rogativas y las canciones de ánimas. Las danzas se clasifican en rituales y festivas y los instrumentos musicales según el sistema de Hornbostel/Sachs. Esta clasificación es en esencia la propuesta por M. A. Palacios Gároz, que a su vez es una síntesis de las de Olmeda, Pedrell y García Matos (31). Nosotros hemos optado por utilizar un criterio únicamente etnológico. Se podrían realizar otras utilizando un criterio estrictamente musical o sólo literario, pero mezclar todos ellos en una única clasificación pensamos que es poco clarificador. Mantenemos la subdivisión en dos grandes grupos que obedecen al contexto en el que se interpretan: canciones profanas y canciones

religiosas, aún sabiendo que estos límites no son muy claros y que en ocasiones se entremezclan.

Las canciones profanas se ordenan basándonos en:

- Quien las interpreta (el ciclo de vida humano).
- El contexto en que se ejecutan (ciclo festivo del año, ciclo de labores agrícolas y trabajos artesanos).

Las canciones religiosas, también en estrecha relación con el ritmo marcado por el discurrir del año, se dividen:

- Según el ciclo litúrgico.
- Dedicadas a la Virgen.
- Dedicadas a los santos.
- Rogativas.
- Canciones de ánimas (incluidas en este apartado pues aunque podrían considerarse como las últimas del ciclo de vida humano siempre tienen un carácter fundamentalmente religioso).

Evidentemente hay un gran número de canciones interpretadas por un grupo de personas determinado que se cantan únicamente en un época del año y que, incluso, pueden tener temática religiosa y ser ejecutadas en un contexto profano, como sucede por ejemplo en algunas rondas del periodo navideño. En estos casos, cada canto llevará tantos números de clasificación como sean necesarios para describir, de forma completa, todas sus

características. Es frecuente, pues, encontrar dos, tres o cuatro clasificaciones para una sola canción.

Hemos suprimido el apartado "Romances" señalado por Palacios Gároz por considerarlo un criterio literario, de la misma forma que no se han tenido en cuenta otras estructuras poéticas y los hemos incluido en el apartado que les corresponde según quien los interprete o el contexto en que se ejecuten: infantiles si lo cantan las niñas acompañando a algún juego, religioso de Cuaresma o Semana Santa si se canta en estas fechas o de mero entretenimiento, paseos, veladas, si no estan asociadas a un grupo de personas, función o periodo del año.

Con respecto a la clasificación de las danzas no se ha introducido ninguna variación a la propuesta por Palacios Gároz y hemos mantenido todos sus apartados a pesar de estar muchos de ellos vacíos de contenido en este catálogo -en el capítulo de danzas festivas o de recreo-, con la esperanza de que un trabajo de campo más profundo en este sector pueda dar sus frutos y completarlos.

En definitiva la clasificación que hemos empleado es la siguiente:

I.- CANCIONES

1.- Canciones profanas

1.1. Según el ciclo vital

1.1.1. De cuna

1.1.2. Infantiles

a. de corro

b. de comba

c. a la barca

d. otros juegos

e. escolares

1.1.3. De mocedad

a. rondas de mozos

b. mayos

1.1.4. De boda

1.2. Según el ciclo anual

1.2.1. Ciclo de invierno

a. Navidad

b. Carnaval

1.2.2. Ciclo de primavera

a. mayo

b. San Juan y San Pedro

1.2.3. Ciclo de verano

1.2.4. Ciclo de otoño

1.3. De trabajo

1.3.1. Faenas agrícolas

- a. arada
- b. siembra
- c. escarda
- d. siega
- e. trilla
- f. vendimia
- g. olivareras
- h. de colmenas

1.3.2. Oficios

- a. pastor
- b. pinariego
- c. carbonero
- d. esquilador
- e. molinero

1.3.3. Pregones

1.4. Entretenimiento, veladas, paseos,...

2. Canciones religiosas

2.1. Según el ciclo litúrgico

2.1.1. Navidad

2.1.2. Cuaresma

2.1.3. Semana Santa

2.1.4. Pascua de Resurrección

2.2. Cantos a la Virgen

- 2.3. Cantos a los diferentes Santos
- 2.4. Rogativas
- 2.5. De ánimas

II. DANZAS

1. Festivas o de recreo

- 1.1. Vocales
 - 1.1.1. Al agudo
 - 1.1.2. A lo llano
 - 1.1.3. Ruedas y corridos
 - 1.1.4. Boleros
 - 1.1.5. Seguidillas
 - 1.1.6. Jotas
 - 1.1.7. Habaneras
 - 1.1.8. Carrasquillas
 - 1.1.9. Jerigonzas
- 1.2. Instrumentales
 - 1.2.1. Reboladas
 - 1.2.2. Dianas
 - 1.2.3. Pasacalles
 - 1.2.4. Entradillas
 - 1.2.5. A lo llano
 - 1.2.6. Ruedas y corridos
 - 1.2.7. Al agudo

2. Rituales o de ceremonia

2.1. Paloteos

2.2. Danzas de castañuelas

2.3. Danzas de cintas y fajas

2.4. Danzas de espadas

2.5. Otras danzas sin instrumento u objeto que las caracterice (deambulatorias, formación de torres,...)

2.6. Bailes de banderas y saludos procesionales.

Hay que destacar que dentro de una misma localidad aparece un tipo de piezas musicales asociadas a fechas determinadas y a un grupo de intérpretes y otras que se pueden cantar en cualquier momento y época del año, pero observamos que una misma canción no siempre va asociada al mismo contexto en todas las localidades en las que se interpreta. Por ejemplo, canciones como El arado, Los desposorios de la Virgen o Los Mandamientos de la Pasión se cantan durante la Cuaresma en la mayoría de los pueblos en los que se han localizado, pero en otros, como en Peñalver o Galve de Sorbe se cantan en Navidad, aun refiriéndose al tema de la Pasión. Lo mismo sucede con Los Mandamientos de amor o los de Flores, El reloj y Los sacramentos que dependiendo de los lugares se cantan en Navidad (Peñalver, Bustares, Cendejas del Padrastro, Galve de Sorbe, Illana) o en mayo (Campillo de Ranas, Cardoso de la Sierra, Cabanillas del Campo).

Estos datos recogidos en las fichas nos ayudan a comprender la música en la cultura, la utilización que un determinado grupo hace de ella. Pero, siguiendo la distinción que hace Merriam, para aproximarnos a la música como cultura hemos recurrido al análisis de los textos, entendiendo a estos como un "discurso cultural" que la comunidad que se apropia de una determinada música hace sobre ella misma, por lo tanto un "discurso de identidad" y al mismo tiempo un "discurso sobre el cambio" ya que refleja las mutaciones sufridas por dicha comunidad mientras que la música con la que se identifica está vigente (32). Este análisis se ha centrado en "lo que se dice" , pero también en la estructura de cada texto pues esto nos permite conocer los esquemas a los que se ajustan algunos tipos de innovación introducidos en las canciones.

El estudio de las innovaciones que aparecen en el catálogo se han planteado desde el punto de vista del propio informante, es decir, hemos considerado innovación referido al repertorio de una determinada localidad, a todo aquel tema musical del que se recuerda el nombre de su creador o creadores o de su introductor y/o la fecha en la que pasó a formar parte del cancionero local, aunque en los pueblos vecinos sea ya considerado tradicional por haber sido olvidados estos datos (33). Es una innovación, por lo tanto que se produce dentro del sistema musical, que ocasiona un cambio gradual de estilo, pero no se traduce en una alteración en el modelo de relacionarse música y cultura, puesto

que las canciones que presentan innovaciones suelen integrarse en los hechos sociales propios de su clase. Dados los cambios sociales acaecidos en la provincia de Guadalajara, es también una innovación sucedida en el pasado, puesto que la mayoría de este repertorio ha perdido ya su funcionalidad y permanece únicamente en la memoria de los informantes pero que nos puede aportar luz sobre la dinámica de cambio que le caracterizó a lo largo de su vida.

La innovación ha sido definida por los antropólogos como la formación de un nuevo hábito por un solo individuo que es aceptado y aprendido por otros miembros de la sociedad. Coincidiendo con ella, nosotros pensamos que la innovación es debida a una decisión personal en la que influyen, además de la personalidad del individuo, los elementos ambientales socio-culturales de un momento y lugar dado. Para diferenciar las distintas clases de innovaciones que pueden darse en un repertorio nos hemos basado en el grado de creatividad que hay en cada una de ellas, agrupándolas en tres bloques:

1.- Modificación: supone el grado mínimo de innovación. Puede variar el texto sin variar la música o, más frecuentemente, variar tanto el texto como la música en cada interpretación, adaptándose a la estructura literaria y musical que caracteriza a cada tipo de canto. La modificación no siempre es considerada innovación por los propios usuarios, puesto que recae sobre un repertorio al que se le exige un grado de variación en cada nueva interpretación, como

pueden ser las diferentes rondas o las canciones de trabajo. Este tipo de innovación ha sido estudiado en profundidad por los filólogos interesados en la poesía y la narrativa de tradición oral.

2.- Recreación: cuando un tema musical ya existente, tomado en préstamo del exterior, es despojado de su texto literario para crear uno que se adapte a la nueva función de la canción.

3.- Préstamo: son aquellos temas musicales que tanto la música como el texto son traídos del exterior. El innovador no es el creador de la canción, sino su introductor.

El resultado ocasionado por la innovación puede limitarse a una ampliación, bien del repertorio local bien de una canción por adición de nuevas estrofas, o una sustitución de unos temas por otros, lo que puede tener mayores consecuencias culturales, pues ocasiona una extinción o pérdida del tema sustituido.

Uno de los objetivos propuestos ha sido conocer quienes son los agentes productores de innovaciones y si podemos hablar de un tipo de innovación desde el exterior y otra desde el interior. La innovación puede introducirse en distintas fases del proceso musical, fases que hay que considerar dentro de unas coordenadas de tiempo, espacio y características de los individuos (edad, sexo) que intervienen en cada tipo de canciones. Estas son:

1.- Creación o composición: es un proceso que, como los esteticistas y los psicólogos ponen en evidencia, requiere: acumulación de conocimientos, concepción del producto, perfeccionamiento de la imagen artística y realización técnica. Está subordinada a la aceptación del público y, por lo tanto, sujeto a los patrones musicales de cada cultura. B Nettl señala que cada composición es el producto de la mente de un individuo o grupo de individuos que son conscientes de su propia acción. Indica que la técnica más frecuente es lo que denomina recreación que se manifiesta en la incorporación a los cantos nuevos de parte de los viejos; la adaptación a músicas antiguas y la aplicación de palabras nuevas a motivos antiguos. En realidad es la técnica de creación que encontramos en lo que hemos denominado modificaciones. Distingue el citado autor tres tipos de compositores, que también se localizan en Guadalajara: los profesionales, los esporádicos y las composiciones hechas en grupo (34).

2.- Aprendizaje: es la fase en la que se adquieren nuevos comportamientos, de gran dinamismo y novedad y al mismo tiempo, como señaló Gillin en la que "la cultura se estabiliza a través del aprendizaje y la "inculturación" porque la cultura proporciona las condiciones para el aprendizaje, indica la respuesta apropiada y a través de sus productos y sus agentes, refuerza el comportamiento correcto. Pero también, cuando la realidad social se modifica, los jóvenes, crecidos en estas condiciones diversas,

tienden a modificar la cultura y a adecuarla a la nueva situación" (35).

Herskovits distinguió tres tipos de aprendizaje:

- a.- educación es "aquella parte de la experiencia endocultural que, al través del proceso de aprendizaje, equipa a un individuo para que ocupe su lugar como miembro adulto de la sociedad".
- b.- endoculturación tiene un sentido más amplio, pues "continúa al través de la vida entera del individuo. No abarca solo la preparación que recibe de manos de los otros, sino también la asimilación de elementos de su cultura que adquiere siempre sin dirección por medio de sus propios poderes de observación y de imitación".
- c.- enseñanza tiene un sentido mucho más restringido. Se limita a los procesos de aprendizaje "que tienen lugar en tiempos específicos, en sitios particulares fuera del hogar, en períodos definidos, por personas especialmente preparadas para esta tarea" (36).

El aprendizaje musical se realiza mediante estos tres tipos: en la infancia se aprende en el hogar, con el contacto con otros niños; más adelante, en la escuela, en las catequesis parroquiales, en grupos organizados para este fin -como las mozas de cuaresma- y a lo largo de la vida continúa el aprendizaje en las veladas, reuniones y por observación directa e imitación.

Supone una recepción del mensaje, su conservación en la memoria o en archivos escritos y la repetición. La transmisión es siempre oral o "aural", como la denomina B. Nettl, en lo que se refiere a la música, pero en relación con los textos está muy extendida también la transmisión por escrito. La comparación entre cuadernos de señoras de distinta edad en una misma localidad nos muestra las modificaciones textuales que puede ir sufriendo una composición. A. Blecua en un estudio sobre la transmisión de textos escritos en la Historia indica cuatro tipos de errores frecuentes, voluntarios unos, involuntarios otros, que modifican los textos: adición, omisión, alteración del orden y sustitución. Estos errores o modificaciones pueden deberse a circunstancias ambientales y personales como la cultura, la fatiga, el interés etc.(37),pero habría que señalar también, en esta clase de textos populares, su carácter de "obra abierta", como la transmitida oralmente.

En relación con esta fase nos interesa saber sobre quien recae la tarea de transmitir los conocimientos musicales, si cada uno de estos agentes transmiten repertorios diferentes y que tipo de innovaciones introducen.

3.- Interpretación o práctica musical: ha sido estudiada por los filólogos en numerosas ocasiones, denominándola "performance", utilizando un término anglosajón. Zumthor la define como la acción compleja, por la cual un mensaje poético -en este caso también musical- se transmite y se percibe simultáneamente aquí y ahora

(38). Las características del intérprete, las de la audiencia o destinatario, las circunstancias concretas del momento y la tradición, el tipo de canción -unos permiten más innovaciones que otros- determinan que rara vez haya dos interpretaciones idénticas. También hay que tener en cuenta la evolución tecnológica - por ejemplo en relación con los instrumentos musicales-, etc.

Estas tres fases no siempre se suceden cronológicamente ni son realizadas por agentes especializados en cada una de ellas sino que en ocasiones aparecen mezcladas, como sucede cuando se improvisa. La improvisación se caracteriza por una gran libertad de variación. La concepción del producto y la realización técnica del mismo tienen lugar en un tiempo real muy corto y ponen de manifiesto el buen conocimiento del funcionamiento de cada repertorio. En este caso el mensaje o discurso musical y poético está constituido por diferentes modelos que constan de elementos o unidades móviles, sustituibles parcial o totalmente (39).

Para Ghizela Suliteanu, la libertad de ejecución aparece como resultado de un complejo funcional en el que son encadenados igualmente factores sociales, estéticos y psíquicos como: la motivación que en un momento concreto experimenta la persona que improvisa; el acto de comunicación; el estereotipo dinámico, es decir el modelo de improvisación; el temperamento y la personalidad del improvisador; su imaginación artística y la concepción artística individual y colectiva; la afectividad y el ser una

realización intermedia entre la realización espontánea y la deliberada ya que está ajustada a unos cánones determinados (40).

Aprendizaje e interpretación son la formas de transmisión y difusión de conocimientos, centrados más bien en las fórmulas que configuran un estilo de interpretar -de ahí que cada repertorio tenga sus "melodías comodín" con textos intercambiables- que en la enseñanza de temas fijados y cerrados a la variación.

En consecuencia con lo dicho, nuestros objetivos se centrarán en conocer en cual de estas fases se producen más innovaciones y de que tipo son; si existe alguna relación entre tipo de innovación y clase de canción, intérpretes y espacio en el que se interpreta o entre innovación y agente que la produce. Nos interesa saber finalmente qué canciones de las que sufrieron innovaciones persisten en el momento de la recopilación y en que condiciones lo han hecho ya que esto nos indica la situación última de este repertorio de música, la aceptación social a lo largo de los últimos años y en que tipo de canciones ha recaído la eliminación selectiva.

2.- TRABAJO DE CAMPO

2.1.- APROXIMACION AL AREA DE ESTUDIOS .

2.1.1.- Datos geográficos:

El conocimiento del medio natural y su interpretación y aprovechamiento por parte del hombre nos sirve para comprender la actual situación económica y social de la provincia de Guadalajara y la influencia que esto ha tenido en el tipo de material recopilado en relación con el cancionero provincial. Para conocer tanto los aspectos físicos como de geografía humana, nos basamos en el completo estudio que sobre el tema hizo Julian Alonso Fernandez (41) al que añadimos información de distintas estadísticas hasta el año 1985, en que iniciamos la recopilación.

El medio físico ha condicionado en gran medida, a lo largo de la historia, el desarrollo económico de Guadalajara. El factor altitud, que caracteriza el relieve de la provincia, conforma el clima, la calidad de los suelos, la vegetación, los cultivos y el asentamiento humano. El 58,8% del territorio se encuentra entre los 1001 y los 2000 metros mientras que sólo el 14,8% están entre los 601 y los 800 metros de altitud. Sin embargo, el llano es la forma topográfica predominante por estar grandes sectores montañosos peniplanizados.

En la provincia de Guadalajara se distinguen tres grandes regiones naturales:

- La Sierra: está formada por dos unidades físicas diferenciadas: El Sistema Central en el noroeste y el Sistema Ibérico en el norte, este y sureste. Según el sistema de comarcalización tradicional se distinguen dos comarcas: Molina de Aragón y serranía de Atienza. Esta a su vez se divide en dos subcomarcas: las estribaciones del Sistema Central, en el noroeste de la provincia, llamada Sierra de Tamajón o del Ocejón y la Serranía de Atienza o del Alto Rey que enlaza por el oeste con el Sistema Ibérico. El noroeste es la zona más deprimida, humanamente, de todo el territorio. Hasta hace pocos años ha estado prácticamente incomunicada -aún quedan pueblos cuyos caminos de acceso están sin asfaltar- y, en el sector más occidental, la única salida era hacia el norte de la provincia de Madrid, en la conocida como Sierra Pobre.

Ambas comarcas presentan características muy similares en cuanto a medio físico: relieve accidentado, altitud media elevada -alrededor de los 1200 m en la zona de Molina- dureza del clima, ríos de régimen torrencial irregular, pobreza de suelos; en cuanto a la demografía, marcada por la emigración y a la economía, basada en una agricultura de escasos rendimientos, una ganadería que no tiene el peso que debería tener en una comarca serrana pero

que es un elemento básico en la economía familiar y, en Molina, el aprovechamiento de las zonas forestales pinariegas que supone, en la mayoría de los casos, un aliviadero para el paro agrícola estacional. Están organizadas por cabeceras de comarca muy claras: Sigüenza y Molina, pero presentan diferencias en cuanto a los servicios que poseen, mejor repartidos en Molina y mejor dotados en Sigüenza. El aislamiento de la comarca de Molina, alejada de las grandes rutas de comunicación se ha traducido en una marcada autarquía y en el reforzamiento de su capital comarcal. El cierre de algunas empresas que generaban empleo en los últimos tiempos, en relación con la explotación forestal, resinera, no ha hecho sino favorecer la emigración y la depresión de la comarca. Su situación geográfica la hecho pertenecer, desde finales del siglo XVIII a distintas provincias administrativas: a Cuenca en 1789, a Guadalajara en 1802, fue provincia propia durante la Constitución de Cadiz y nuevamente perteneció a Guadalajara desde 1834 hasta hoy. Sin embargo, en todo lo no administrativo, históricamente y en la actualidad, está mucho más ligada a Zaragoza, Teruel e, incluso, Madrid, que al resto de la provincia, por ejemplo en el caso de jóvenes que salen a cursar estudios universitarios.

- La Alcarria: ocupa el centro, sur y sureste provincial (3/10 partes de su superficie). Su estructura se caracteriza por "los clásicos páramos alcarreños, tajados profundamente por la red fluvial que ha creado una serie de valles, lógicamente preferidos por el asentamiento y la actividad humana" (42). La Alcarria alta

tiene como cabeceras a Brihuega y Cifuentes, sin embargo, su escasa dotación en equipamientos hace que en ella se entrecrucen las influencias de las comarcas vecinas (Guadalajara, Sigüenza, Molina). Es un área deprimida, que ha sufrido una fuerte emigración lo que ha elevado mucho la edad media de sus habitantes, como en el resto de la provincia. En la Alcarria baja, sin embargo la situación es menos negativa, si bien participa de las características generales del resto de la provincia. En ella se concentran la mayor parte de los pueblos que pueden considerarse grandes, dada la media de Guadalajara -entre 500 y más de 1000 habitantes-, con un porcentaje más elevado de jóvenes que estudian en la capital o en Madrid y que regresan a casa los fines de semana y en los que se aprecia inquietudes culturales para revitalizar la zona.

- La Campiña: está formada por las terrazas cuaternarias del Henares (aproximadamente ocupa 1/10 parte de la superficie provincial). Aunque las características del medio físico siguen siendo negativas, es la zona más rica y productiva debido a que se han introducido los mayores avances tecnológicos: riego, racional abonado de la tierra, mecanización de los trabajos agrícolas, selección de semillas de las plantas tradicionales y nuevos cultivos. A ello se añade una mejor red de comunicaciones y de equipamiento comercial, sanitario, docente etc... en comparación con las demás comarcas por la influencia de la capital, lo que se

traduce en que posee la densidad de población más alta y la menor regresión del número de habitantes.

En general, las tierras con altitud inferior a los 800 m. se caracterizan por un clima mesomediterráneo o semiárido, con tres o cuatro meses secos, mientras que el resto poseen un clima submediterráneo o semihúmedo. Los suelos son, en su mayoría, pobres en materia orgánica, poco profundos, fundamentalmente calizos y con abundantes zonas pedregosas. La hidrografía es típica de cabecera de cuenca, ríos de escaso caudal, curso violento y valles angostos que dificulta su aprovechamiento. En cuanto a la vegetación, tanto las duras condiciones climáticas, como la mano del hombre a través de la historia, la han reducido al predominio del monte bajo, matorrales de especies aromáticas y algunos bosques residuales de pinos, encinas y robles en las zonas de Tamajón, Cifuentes y Molina.

Los datos demográficos que aporta Alonso Fernandez llegan hasta 1970, periodo en el que se produce la mayor baja demográfica desde que se conocen datos oficiales sobre población. La densidad era de 12,11 h/km², la penúltima provincia del país del total nacional de población. Desde 1950, la emigración había sido un fenómeno en aumento, con las consecuencia que ello acarreaba en relación a los movimientos naturales (nacimientos y defunciones). La gran mayoría de los emigrados fueron absorbidos por Madrid, seguido a gran distancia por Barcelona y, en menor grado, por

Valencia y Zaragoza. La población, además, estaba repartida en 355 municipios de los que sólo tres tenían más de 5000 habitantes y la capital apenas rebasaba los 30000 lo que hacía que las inversiones de mejora resultasen muy costosas. Para el geógrafo, es en definitiva la falta de una red urbana provincial la que explica el fuerte exodo, pues es la ciudad la que ofrece una mayor oferta cultural, de trabajo y de ocio y es también por su causa que adquirirían importancia ciudades tan pequeñas como Sigüenza o Molina al asumir funciones de una ciudad de mayor entidad.

La economía, básicamente agrícola, era de escaso rendimiento. Esto se reflejaba en la superficie labrada en todas las comarcas:

Guadalajara: 43,93%

Brihuega-Cifuentes: 31,97%

Sigüenza: 28,22%

Molina de Aragón: 23,87%

en el tipo de cultivo -cereal, especialmente trigo- y el régimen de explotación, extensivo, de año y vez. El regadío, excepto en la Campiña, aparecía raramente (5,3% de la tierra labrada). La propiedad de la tierra se caracterizaba por el acusado minifundismo en toda la provincia y explotaciones muy parceladas -aspecto menos marcado en La Campiña-. Por su parte, la ganadería estaba en

regresión debido al descenso de población en las zonas tradicionalmente ganaderas

La industria se concentraba en la capital y sus alrededores pero aún era de escasa importancia en cuanto al número de empleos que absorbía, sin embargo comenzaban a crearse polígonos de descongestión en Azuqueca de Henares. El equipamiento y la actividad comercial era escaso y poco diversificado, concentrándose en unos pocos núcleos y, sobre todo en la comarca de Guadalajara, lo que representaba un deficiente abastecimiento en las zonas más alejados de la capital. En cuanto a las comunicaciones se observaba un contraste entre unas comarcas y otras. Había un gran número de municipios incomunicados por carretera y sin línea telefónica (la sierra del noroeste). Únicamente la zona de Molina de Aragón podía considerarse bien dotada en este sentido. Finalmente, aunque el nivel de analfabetismo podía considerarse bajo, con respecto a la media nacional, solo podían cursarse estudio medios en Guadalajara, Sigüenza y Molina.

Concluía Alonso Fernandez su trabajo con el siguiente párrafo:

"En síntesis última, destaca la provincia por la excesiva altitud media (el 58,8% de los municipios se encuentran más de 1000 metros), la escasez de recursos naturales, los grandes contrastes climáticos con heladas tardías que perjudican los

cultivos, las escasas y muy irregulares precipitaciones y, a veces, torrenciales que arruinan las cosechas (fatal en la economía de subsistencia y con el campo descapitalizado) y que, unidas a lo quebrado del terreno y a la altitud, dan lugar a rios torrenciales y poco caudalosos hundidos en las poco fértiles calizas mesozoicas y terciarias; con una densidad de población muy baja y con sus habitantes diseminados en micropueblos, sin ciudades medianamente aceptables, con una población envejecida por la emigración y poco o nada cualificada, con una red de comunicación muy deficiente y escasamente articulada, con una estructura de la población laboral claramente primaria, típica de país subdesarrollado; en definitiva, destaca la provincia en el concierto nacional por su estructura y su ritmo inoperantes." (43)

El desarrollo de la provincia, sin embargo, ha ido en aumento desde el periodo de 1955 hasta la actualidad. Según las estadísticas del Banco de Bilbao, el crecimiento de la producción neta ha sido el siguiente:

1955-1975.....	207,9%	Media nacional:	261,1%
1979: % de crecimiento sobre 1977=	42,2%	"	50,5%
1981: "	1979= 42,0%	"	38,8%
1983: "	1981= 32,0%	"	27,3%
1985: "	1983= 37,0%	"	24,3%

Como vemos, a partir de 1983, supera la media nacional y, en 1985 pasa de ocupar el lugar 28 de las provincias en cuanto a crecimiento de la producción neta, al cuarto puesto. Aún así, el lugar que ocupa en la producción nacional era ese mismo año el 46.

Esto ha ido acompañado por un aumento de la producción en el sector industria y en el de comercio y servicios en detrimento de la agricultura. En 1965 el número de empleados en la agricultura era de 28.400 personas, que significaba el 47,25% de la población activa; en 1979 se había reducido casi a la mitad. Veamos la evolución de la producción de este sector según las fuentes citadas:

<u>año</u>	<u>nº de empleos</u>	<u>%</u>	<u>millones de pesetas</u>	<u>%</u>
1979	13.199	24,6	6.738	13,8
1981	8.815	19,4	4.999	8,3
1983	8.526	18,6	7.779	9,7
1985	8.013	16,5	14.168	13,0

A partir de 1983 se contabiliza la producción de la agricultura y la selvicultura unidas, lo que supone un aumento del total producido. A ello se une el desarrollo de nuevos cultivos y nuevas técnicas de explotación principalmente en la comarca de la Campiña.

Sin embargo, estas cifras no dicen mucho sobre la situación real provincial, pues los datos demográficos indican la acentuación de los desequilibrios comarcales que ya señalaba en su trabajo Julian Alonso Fernandez. Siguiendo los censos del INE, la población total desde 1900 ha sido:

1900.....	200.186
1910.....	209.352
1920.....	201.444
1930.....	203.998
1940.....	205.726
1950.....	203.278
1960.....	183.545
1970.....	147.732
1981.....	143.124

Los datos del Banco de Bilbao señalan una recuperación de la población a partir de la gran baja producida en 1975, que continúa en 1985, pero que todavía no llega a alcanzar el potencial poblacional de 1970.

Es significativo indicar que de los 143.124 habitantes, 56.922 corresponden a la capital, cuyo crecimiento vegetativo seguía en aumento en 1985. Los 86.202 restantes se reparten entre los 295 municipios de la provincia. A falta de datos más recientes, referimos la clasificación de los municipios según el número de habitantes en 1975:

Hasta 100 h.....	102	municipios
de 101 a 500 h.....	151	"
de 501 a 1000 h.	24	"
de 1001 a 2000 h.	11	"
de 2001 a 3000 h.	2	"
de 3001 a 5000 h.	2	"
de 5001 a 10,000 h.	2	"
de 10,001 a 20.000 h.	-	"
de 20.001 a 30.000 h.	-	"
de 30.001 a 50.000 h.	1	"
mas de 50.000 h.	-	"

Los datos provisionales de 1987 sobre el movimiento de la población indican un crecimiento vegetativo de la provincia negativo (-28, en cifras totales), observándose principalmente una evolución positiva de la población en la campiña baja, los pueblos próximos a la capital, mientras que las otras pierden población. Buen reflejo de ello es la disminución de habitantes en Sigüenza y Molina.

1.2. elaboración de mapa de campo

Los límites a los que había que atenerse desde un principio -espaciales (la provincia de Guadalajara) y temporales (un año)- nos hicieron optar por un planteamiento extensivo del

trabajo, casi de prospección , sin descartar una mayor profundización en determinadas localidades y con algunos informantes en una fase posterior, debido a que el elevado número de pueblos que comprende el área de estudio en los que en teoría en todos ellos se podría obtener información, no nos permitiría abordar toda la problemática de la música tradicional en un primer recorrido.

Al iniciar la programación del trabajo de campo se nos planteó el problema de cómo seleccionar las localidades donde se debería llevar a cabo la encuesta etnomusicológica. Considerando que no había ningún motivo que diese prioridad a unas localidades sobre otras -salvo aquellas que de antemano se sabía que tenían material musical importante que recoger: mayos, danzas, bailes etc.- se decidió mandar una encuesta a todos los ayuntamientos de la provincia, cuyas respuestas nos pudieran servir de aproximación y punto de partida del trabajo de campo. Este método planteó varios problemas a su vez. Por supuesto que no se contestaron todas las cartas enviadas -con lo que ya se contaba- pero el número de respuestas podía considerarse satisfactorio, pues ascendió a noventa y ocho. Un problema fue que, localizadas todas las respuestas en un mapa, se observaban áreas con un alto número de contestaciones mientras otras aparecían vacías. Esto se debía, sin duda, al distinto grado de interés prestado al tema por los encargados de devolver el cuestionario: los secretarios municipales. Esta situación se palió eligiendo al azar localidades

situadas en las áreas con ausencia de datos. Por otra parte, el tipo de respuesta enviada estaba condicionada, en algunos casos, por la "imagen" que se quería dar del pueblo, como más tarde pudimos comprobar.

Este mapa de campo se completó con datos obtenidos a través de la bibliografía publicada sobre la provincia, que se nos presentaba con enfoques muy variados (Mapa 2). Como punto de partida para conocer el ambiente que acompañaba a los distintos tipos de música que se interpretaban en la provincia consultamos la obra de Antonio Aragonés Subero Danzas, rondas y música popular de Guadalajara publicada por primera vez por la Diputación Provincial en 1973. Se trata, principalmente, de una recopilación de tradiciones relacionadas con las manifestaciones musicales que ofrece datos etnográficos abundantes y de gran interés; incluye más de setenta textos y diecisiete partituras, algunas de las cuales fueron elaboradas por los propios músicos de los pueblos. Otros tres libros de carácter más monográficos están dedicados a la recopilación de temas locales. Fernando Benito y Emilio Robledo recogen en su Cancionero popular serrano: Valverde de los Arroyos, cuarenta y un temas del repertorio interpretado en dicha localidad por las mozas en Cuaresma y Semana Santa, por los mozos en Navidad y las fiestas patronales de la Octava del Corpus y por los danzantes en esta última fecha. Cada uno va acompañado de su partitura y un breve comentario sobre el contexto en que se interpreta. Por su parte, en el Cancionero de Trillo, de Angel

Batanero Ochaíta, se recogen cincuenta temas populares, alguno de ellos no tradicionales en la zona, que analiza principalmente desde el punto de vista literario después de una presentación del medio geográfico, histórico y social del lugar y de los informantes. Por último, la Hermandad de Nuestra Señora del Madroñal ha publicado el Cancionero popular de Auñón, pequeño librito que recoge textos y melodías de villancicos, cantos de Semana Santa, cantos a la Virgen, los mayos y diversas coplas a la Virgen escritas por vecinos del pueblo desde 1918 hasta 1977. Por otra parte, mezclados con poemas de autores actuales, Epifanio Herranz Palazuelos recoge en su obra Romancero Mariano de ayer y hoy algunos textos tradicionales correspondientes a canciones religiosas de Navidad, Cuaresma, Semana Santa, Pascua y dedicadas a la Virgen.

En los cancioneros de ámbito nacional o regional Guadalajara apenas está representada. Felipe Pedrell en su Cancionero musical popular español que ocupa cuatro volúmenes recoge únicamente una canción de nuestra zona: "Canto para pedir el aguinaldo", procedente de Molina de Aragón, cuya letra -aunque no la melodía- es igual a la nº 417 que hemos recogido en Megina. Hay que señalar también que en la tercera parte de su trabajo, dedicada a estudiar la presencia del canto popular en la escuela musical española desde el siglo XIII al XVIII, y dentro del apartado titulado "tonadas de antiguas danzas bailables", encontramos una perteneciente al siglo XVII titulada "Marizapalos"

que puede ser el original del que deriven las danzas de palos con el mismo nombre halladas en Majaelrayo y Utande.

En cuanto a los bailes festivos o de recreo, Manuel García Matos nos proporciona una descripción de la seguidilla y la jota de Mondejar en el estudio que realizó sobre las Danzas populares de España en el volumen dedicado a Castilla la Nueva. El mismo autor recoge los Mayos a la Virgen y a las mozas de Yebra y unas seguidillas en la colección de discos titulada Antología del Folklore musical de España. Segunda selección (Hispanavox: HH.10-356/7/8/9) y seguidillas de Navidad de Pastrana en la Magna Antología del folklore musical de España. (Hispanavox: S 66. 171).

Juan Hidalgo Montoya dice en la introducción al Cancionero de las dos Castillas editado en Madrid por A. Carmona en 1971, que entre las provincias de donde proceden las canciones que recopila se encuentra Guadalajara, pero posteriormente no especifica de qué cantos se trata. Lo mismo sucede con su Folklore musical español en donde aparece un apartado dedicado a Castilla, sin dar más datos sobre la procedencia de cada tonada.

Hay, por otra parte, numerosos artículos que hacen referencia a tradiciones ligadas al folklore musical provincial publicadas en la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (Madrid), la Revista de Folklore (Valladolid), los Cuadernos de

Etnología de Guadalajara o Wad-al-Hayara, fundamentalmente, de los que damos referencia completa en la bibliografía final. Una parte de ellos están dedicados a la recogida de textos de canciones con diferentes criterios, ya sean temporales -cantos de Navidad, Cuaresma, Mayos, Bodas- o espaciales -pertenecientes a una comarca o un pueblo-, acompañados de comentarios sobre las circunstancias en que se cantan, los interpretes, etc. En general contienen pocas transcripciones musicales. Otro grupo de artículos es el de aquellos dedicados a describir las fiestas en las que el o la botarga es un elemento importante y que generalmente suelen o solían contar con la presencia de danzas asociadas a ellas. En este sentido, nos han sido útiles para cartografiar la zona en que aparecían estas danzas y sus características generales

También fueron consultados los artículos de E. Martinez Torner: "La canción tradicional española" y de Aurelio Capmany: "El baile y la danza", publicados en Folklore y Costumbres de España que proporcionan una visión global de la música en España, desde una perspectiva histórica y musicológica.

A estos datos de carácter bibliográfico se añadieron las grabaciones inéditas que amablemente nos facilitaron investigadores que vienen trabajando en la provincia, como son Julio Camarena, Eulalia Castellote, Angel Luis Fernanz y Antonio Aragonés Subero, ampliando así el número de localidades cartografiadas.

Los pueblos señalados en el mapa 1, en los que definitivamente se obtubieron datos, se distribuyen de la siguiente forma según el censo de habitantes (nos basamos en el censo de 1980 y el padrón de 1986):

	1980	1986
Hasta 100 h.	29.....	33
de 101 a 500 h.	41.....	39
de 501 a 1000 h.	11.....	8
de 1001 a 2000 h.	5.....	6
de 2001 a 3000 h.	-.....	-
de 3001 a 5000 h.	1.....	1
de 5001 a 10000 h.	1.....	1

A estas hay que añadir otros ocho poblaciones que están fusionadas a otros municipios y, por lo tanto no tienen entidad administrativa propia: Aragoncillo, Beleña de Sorbe, Bochones, Bocígano, Colmenar de la Sierra, Gualda, La Huerce y Jocar. Constatamos, pues, que, en líneas generales, los pueblos encuestados participan de la tónica general del resto de la provincia.

Entre el periodo 1970-1980 aumentaron su población Albalate de Zorita, El Casar de Talamanca, Cogolludo, Corduente, Galve de Sorbe y Molina de Aragón, pero sólo mantienen esta evolución positiva en el padrón de 1986 El Casar de Talamanca y Cogolludo, produciéndose en las restantes una disminución que, en la mayoría de los casos, alcanza niveles más bajos de los de 1970.

En el quinquenio 1980-1986 se inicia una recuperación en 21 de las localidades de las que tenemos datos, repartidas de la siguiente forma según su número de habitantes:

- hasta 100 h., 11 localidades: Angón, Barriopedro, Campillo de Ranas (El Espinar), Durón, Majaelrayo, El Ordial, Peralveche, Pinilla de Molina, Valdesotos, Viana de Jadraque y Villares de Jadraque.

- de 101 a 500 h., 5 localidades (ninguna de ellas supera los 350 habitantes): El Cardoso de la Sierra, Fuentelaencina, Fuentelsaz, Peñalver y Solanillos.

- de 501 a 1000 h., 3 localidades: Chiloeches, Almoguera y Cogolludo

- de 1001 a 2000 h., 2 localidades: El Casar de Talamanca y Trillo.

Las causas de esta recuperación pueden ser momentáneas y, en cualquier caso, no nos corresponde a nosotros estudiarlas. Algunas pueden deberse a circunstancias específicas como el auge de las urbanizaciones en El Casar, la instalación de la Central Nuclear de Trillo o la proximidad a la capital y al corredor industrial del Henares, de Chiloeches. A lo largo de nuestro trabajo de campo hemos observado también una gran tendencia a arreglar las casas de los pueblos una vez que estos fueron dotados de servicios tan esenciales como carretera, traída de aguas, red de alcantarillado, luz eléctrica y teléfono. Así, las personas que

emigraron o sus descendientes pasan en ellas los fines de semana, las vacaciones o, en el caso de personas ya jubiladas, largas temporadas que excluyen únicamente los meses de más frío. Muchas de estas personas han debido censarse en sus localidades de origen, pudiendo ser ésta la causa del aumento de población en localidades muy pequeñas.

2.2.- TRABAJO DE CAMPO PROPIAMENTE DICHO

Con el mapa de campo elaborado se comenzó la tarea de recopilación de datos sobre el terreno, dedicando aproximadamente un trimestre a cada una de las comarcas: La Campiña, La Alcarria, La Sierra de Atienza y Ocejón y La Serranía de Molina. Para ello seguimos el método de la encuesta que podríamos llamar "semidirigida" fundamentada en el cuestionario preparado con anterioridad, del que ya hemos hablado, cuyo planteamiento se basa en la idea de considerar la música como el reflejo de una cultura de la que no se puede desligar en un estudio etnológico.

A la hora de evaluar el trabajo de campo son varios los factores que hay que tener en cuenta:

a.- La situación demográfica y económica de la provincia. Guadalajara, provincia eminentemente rural, se ha visto afectada desde hace varias décadas por una drástica despoblación del campo,

con ausencia total de jóvenes durante gran parte del año, el consiguiente envejecimiento de la población de hecho y todo lo que esto trae consigo: desgarró de la sociedad tradicional y abandono de actividades económicas y sociales que, quizás se tambaleaban ya desde mucho antes, como apunta Arauz de Robles en un trabajo sobre una zona de Molina de Aragón (44). Por lo general, la despoblación del campo nos ha impedido seleccionar informantes, ya que éstos eran muy escasos y dedicarles, preferentemente los fines de semana, que es cuando aumenta ligeramente el número de habitantes de los pueblos.

b.- La época del año en que se ha efectuado la recopilación en cada comarca ha determinado la dedicación que, tanto hombres como mujeres, nos podían ofrecer debido a su ocupación en diversas tareas agrícolas y ganaderas. A este respecto hay que señalar, por lo que ha supuesto de cambio para el campo, que el verano ha sido la época más fructífera de recogida de datos, por ser en estos meses cuando regresan a su lugar de origen todos aquellos que lo abandonaron en busca de un trabajo y una mejora de las condiciones de vida y por ser un periodo de menor actividad agrícola -si exceptuamos el trabajo en los huertos familiares- a causa de la mecanización.

El ambiente festivo, de vacaciones, que traen consigo las personas que emigraron, unido a su edad -con frecuencia son más jóvenes que los que se quedaron-, al sentimiento de

identificación y valoración de su pueblo a pesar de haberlo abandonado -por eso vuelven- y a la oportunidad de recordar años de juventud pasados, facilitaron la tarea de recopilación en muchas localidades. También hay que tener en cuenta que son estas personas que se marcharon jóvenes, al casarse o de niños, al final de la década de los cincuenta y durante los sesenta, los últimos que vivieron e interpretaron la música tradicional que ahora nos interesa recoger y aún la tienen en el recuerdo.

c.- Las características de los informantes: sexo, edad, personalidad y la forma de entrar en contacto con cada uno de ellos, influyen en el tipo de información que se puede obtener. Clasificados por sexos, nuestros informantes se distribuyen de la siguiente forma:

- Mujeres = 186 = 56,2%

Información que proporcionan: información general sobre el cancionero local y, especialmente, sobre el cancionero religioso.

- Hombres = 133 = 40,2%

Información que proporcionan: información sobre el cancionero local masculino, rondas y mayos principalmente.

- Rondallas mixtas = 12 = 3,6%

Información que proporcionan: mayos y cantares de ronda grabados directamente en certámenes de ámbito comarcal o local.

Por grupos de edad la distribución es la siguiente:

- Mujeres:

de 10 a 20 años.....	2
de 21 a 30 "	 7
de 31 a 40 "	 6
de 41 a 50 "	28
de 51 a 60 "	63
de 61 a 70 "	36
de 71 a 80 "	26
mas de 80 "	 7
sin precisar	11

Como vemos, la gran mayoría de las informantes se encuentran entre los 51 y los 60 años, siendo solamente 25, es decir, el 13,4%, menores de 45 años.

- Hombres:

de 10 a 20 años.....	2
de 21 a 30 "	 6
de 31 a 40 "	12
de 41 a 50 "	17
de 51 a 60 "	38
de 61 a 70 "	33
de 71 a 80 "	19
mas de 80 "	 6

Entre los hombres, la mayoría se encuentra entre los 50 y los 70, siendo los menores de 45 un 16,5%. De éstos, los más pequeños son miembros de una rondalla infantil y el resto forman rondas locales en determinadas fechas como Navidad o las fiestas locales. La más característica de estas rondas es la de Peñalver, integrada por hombres, en su mayoría menores de 40 años, que, acompañados de instrumentos tradicionales, muchas veces fabricados por ellos mismos, recorren el pueblo cantando en Navidad.

De esta clasificación por edades deducimos que, la mayoría de las mujeres y los hombres que hemos encuestado, eran adolescentes antes de la guerra de 1936 y, por lo tanto, las canciones aprendidas durante este periodo se referirán principalmente a la infancia, mientras que la información basada en la experiencia directa vivida ha de corresponder con el periodo posterior a dicha guerra.

- Las rondallas organizadas -con ensayos, director, actuaciones etc.- y los grupos de música folk que toman su repertorio del cancionero local, pertenecen casi todas a la comarca de La Alcarria. Las hay infantiles, como las de Salmerón, juveniles, como la de Chiloeches y las formadas por adultos, niños y jóvenes como la de Sigüenza. En todos los casos suelen ser mixtas, integradas por hombres y mujeres.

La encuesta se comenzaba, por lo general, interrogando por aquellas canciones que conocía casi todo el pueblo y se cantaban públicamente, como pueden ser los mayos o aquellas otras que se conservan escritas en cuadernos, como es el caso de las de Cuaresma y Semana Santa. A partir de aquí se podía ir ampliando a otros campos, en unas ocasiones siguiendo nuestro cuestionario y en otras de acuerdo con las motivaciones circunstanciales de los entrevistados.

La duración de las entrevistas dependía del nivel de comunicación alcanzado entre ambas partes: informante/recopilador. Generalmente se ha desarrollado en el marco de una conversación distendida, que relajara al informante, dada la dificultad de mantenerle atento al tema por mucho tiempo y la necesidad de descansar después de interpretar algunas canciones.

Los investigadores de la tradición oral han observado cómo las canciones -al igual que otros géneros transmitidos oralmente como cuentos, romances, proverbios etc.- viven en estado latente en la mente de los informantes y se actualizan al llegar la ocasión propicia para ello: determinado trabajo, una fiesta o incluso alguien que reavive su memoria. En este último caso, la improvisación, aún las veces que se sabía con anterioridad que íbamos a ir a hacer la encuesta, ha sido una nota característica, llevando la memoria selectiva del informante hacia lo más común. Aquí volvemos a señalar la presión ejercida en las personas de más

edad por la época del año en la que se ha hecho la recopilación. Positiva a la hora de recoger temas propios de cada una de ellas: villancicos en Navidad, canciones de Cuaresma en este tiempo, rondas en verano etc.. Negativa cuando se trata del caso contrario, por actuar ésta de "freno" a la hora de recordar, o por considerar que no eran canciones propias para interpretarlas entonces. Por ejemplo se ha dado el caso de grabar villancicos en verano en el interior de las casas, donde no pudieran oírles los vecinos que, según apreciación de los informantes, pudieran considerarles fuera de juicio. También se ha dado esta circunstancia -recalco que en personas mayores- al interpretar temas no propios de su edad, como por ejemplo las relativas a juegos infantiles.

La encuesta nos fue revelando asimismo diferentes niveles de pervivencia de la música en la actualidad: una mínima parte del repertorio tradicional permanece vivo y continúa interpretándose; existe otro grupo que se conserva en la memoria en un nivel superficial porque dejaron de tener vigencia en la vida social en un periodo relativamente reciente. Son las que más fácilmente se recuerdan y las que están mejor representadas en el catálogo; finalmente, un último grupo de cantos que perdieron su función hace mucho tiempo, generalmente no ligados a actividades colectivas, permanecen en las capas profundas de la memoria y aflora trabajosamente cuando se reconstruye el contexto que propiciaba su interpretación. Como vemos, el contexto en el que se recogen y la memoria del informante hacen de filtro a la hora de recuperar temas

musicales dando ellos mismos más valor a unos que a otros. Esta situación se termina paliando con reiteradas entrevistas.

2.2.1.- Condiciones de grabación:

Siempre que ha sido posible hemos intentado grabar los hechos musicales en directo en su contexto "natural" pero, desafortunadamente, no son muchos los que se continúan realizando dentro de ese marco; únicamente algunos mayos y rondas, danzas y canciones religiosas.

La grabación en directo tiene la ventaja de captar el hecho tal y como se desarrolla en la realidad y en su propio ambiente, aunque al mismo tiempo graba mucho ruido de fondo. En las rondas se añade a esto su característica propia de espontaneidad, pues, entre el grupo de personas que la forman, cada cantar nace de una voz diferente y no se puede saber de antemano quien lo va a interpretar, con lo cual el sonido nunca es homogéneo. Unas voces se oyen más que otras dependiendo de su proximidad o alejamiento del magnetófono. Una intervención con miras a mejorar la grabación supondría un condicionamiento para los intérpretes y la pérdida de esa espontaneidad.

Sin embargo - por las causas ya apuntadas- la gran mayoría de las piezas musicales recopiladas se han grabado fuera

de su contexto original, siendo recordadas en el momento de hacer la encuesta. La circunstancia de que muchos de los temas hacía más de treinta años que no se interpretaban, ha requerido un gran esfuerzo memorístico por parte de los informantes, esfuerzo realizado muchas veces en grupo, así como ensayos previos a la grabación.

Estas grabaciones -efectuadas con una pequeña grabadora de cassetes- se han realizado en las viviendas de los propios intérpretes o en locales públicos (el bar, salas del ayuntamiento, la iglesia) de cada municipio. Cuando han interpretado un grupo de voces, ha sido prácticamente imposible evitar la intervención de personas comentando o corrigiendo lo que se cantaba. Si esto hace disminuir la calidad de la grabación, por otra parte documenta el grado de conocimiento del tema en la localidad pues, con frecuencia, de esta manera se iban recordando los textos.

1. George Peter Murdock "Proceso del cambio cultural", en Hombre, cultura y sociedad, bajo la dirección de Harry L. Shapiro. México, Fondo de Cultura Económica, 1975

2. según Paul Mercier. "Antropología social y cultural", en Ethnologie Général, dirigida por Jean Poirier. Paris, Gallimard, 1968

3. Paul Mercier, op. cit., pag. 1017

4. Melville J. Herskovits, El hombre y sus obras. México, Fondo de Cultura Económica, 1952

5. G.P. Murdock. op. cit. pag. 351-362

6. G. P. Murdock. op.cit. pag. 362

7. Alan P. Merriam. Antropologia della musica... pag. 23

8. Bruno Nettl recoge las distintas definiciones que se han dado sobre Etnomusicología y aporta la suya propia en el prelude de The study of Ethnomusicology. Twenty nine issues and concepts. Urbana, University of Illinois Press, 1983. Anteriormente lo había hecho Alan Merriam en "Definition of "Comparative Musicology" and "Etnomusicology": an Historical-Theoretical perspective", Etnomusicology, vol. XXI, nº 2, 1977, donde recoge un buen número de definiciones dadas desde los primeros estudios de musicología comparada hasta la fecha de publicación de este artículo.

9. Timothy Rice. "Toward the remodeling of Ethnomusicology", Etnomusicology, vol. XXXI, nº 3, 1987. Constata cómo en la misma revista en la que aparece publicado el artículo, durante el periodo de 1979 a 1986 el mayor porcentaje de estudios publicados tienen esta proximación, tendencia que continúa en el volumen de 1987.

10.Ivo Supicic. "Sociología musical e Historia Social de la Música". Papers: Revista de Sociología, 29, 1988 pag, 83-84. Número monográfico dedicado a la sociología de la música con una amplia guía bibliográfica.

11.Joao Ranita da Nazaré. Prolegomenes a l'Ethnosociologie de la musique, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984. Pag. 169

12.Bruno Nettl. op. cit. pag. 3

13.Bruno Nettl. op. cit. pag. 185

14.Alan P. Merriam. op. cit.

15.Naziz A. Jairazbhoy. "Music in western Rajasthan: cantinuity and change", Yearbook of the International Folk Music Caouncil, IX, 1977

16.John Blacking. "Some problems of the theory and method in the study of Musical Change"...

17.Bruno Nettl. op. cit. pag. 176-177

18.John E. Kaemmer. "Between the event and the tradition: a new look at music in sociocultural systems". Ethnomusicology, vol. XXIV, nº 1, 1980

19.Nestor García Canclini. "¿Reconstruir lo popular?", Revista de Investigaciones Folklóricas, 3, 1988

20.Nestor García Canclini. op. cit., pag. 11. También Mª Dolores Juliano expone la amplitud del campo semántico de la cultura popular, además de una proximación histórica y una propuesta de modelo de análisis en el nº 6 de Cuadernos de Antropología.

21.Nestor García Canclini. ibidem

22.L.M. Lombardi Satriani Antropología cultural. Análisis de la cultura subalterna. Buenos Aires, Edit. Galerna, 1975. pag. 87

23.ibid. pag. 52-53

24.Béla Bartok. Escritos sobre música popular. México, Siglo Veintiuno Ed., 1979

25.Citado por Clara Gallani "Dinamiche di produzione, trasmissione, fruizione del canto sardo", en L Etnomusicologia en Italia, 2ª ed. Palermo, S.F. Flaccovio Ed. , 1982

26.con respecto a la oralidad Paul Zumthor distinguió una oralidad primaria, sin contacto con la escritura, una oralidad coexistente con la escritura que podía ser mixta (cuando la influencia de lo escrito permanece externo, parcial o retardado) o secundaria (la que se recompone a partir de la escritura) y una oralidad mecánicamente mediatizada, diferida en el tiempo y en espacio. La que caracteriza al repertorio que se ha estudiado corresponde al segundo grupo. Paul Zumthor. Introduction à la poésie oral, Paris, Ed. du Seuil, 1983

27.Bruno Nettl. Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales, cap. 1. Madrid, Alianza, 1985

28.

29.seguimos para esta definición el criterio de Antonio Limón en "Notas sobre metodología y Etnografía" Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sainz". vol. VII, 1975, quien entiende por tradicional la parte de lo institucional cercano al campo de lo vigente que encontramos en proceso de involución o desinstitución cuya vida excede hacia el pasado la de los individuos que lo encarnan y puede ser constatada por datos procedentes de otras disciplinas que consideren la vida del grupo humano en sus aspectos retrospectivos

30.Béla Bartok "¿Cómo y porqué debemos recoger la música popular?" en op. cit. pag. 43- 65; Gilbert Rouget "L'enquête d'Etnomusicologie" en Ethnologie Générale ...pag. 335-348; Josep Crivillé "La Etnomusicología: sus criterios e investigaciones.

Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral" I Congreso Nacional de Musicología, Zaragoza, 1981 y El Folklore musical, Madrid, Alianza, 1983; Geneviève Dournon Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales, Paris, Unesco, 1991

31. Miguel Angel Palacios Garoz Introducción a la música popular castellana y leonesa. (Burgos), Junta de Castilla y León..., 1984

32. Los llamados "etnotextos" como discurso cultural han sido tratados en Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et Méthodes, bajo la dirección de Jean-Claude Bouvier. Paris, CNRS, 1980. Asimismo es fundamenteal en este aspecto la obra ya clásica de Jan Vansina La tradición oral. Ensayo de metodología histórica. Barcelona, Labor, 1966

33. como punto de partida para el estudio de la innovacion nos ayudamos de los trabajos realizados en el Baixo Alentejo (Portugal) y en L'Aubrac (Francia). El primero, realizado por Joao Ranita de Nazaré (vease op. cit. en n. 9) parte de un estudio sociológico en una ración concreta de Portugal para explicar el cambio que se produce en las canciones analizadas desde la musicología. En el segundo, elaborado por varios autores, es el t.V de la obra L'Aubrac. publicado en Paris, CNRS, 1975 y aborda el cambio en relación con la evolución social desde el capítulo VI al IX

34. Bruno Nettl. The study of Ethnomusicolog...

35. tomado de A. Merriam. op. cit. pag. 168-169

36. definidas en la obra de M. Herskovits El hombre y sus obras, op. cit. capítulo XIX

37. Alberto Blecua. Manual de crítica textual. Madrid, Castalia, 1983

38. Paul Zumthor. op. cit.

39.Veáanse las actas del congreso celebrado en Tours sobre la improvisación: Bernard Lortat-Jacob (ed.). L'improvisation dans les musiques de tradition oral, Paris, Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France, 1987

40.Ghizela Suliteanu. "Les implications psychologiques dans la structure du procesus de l'improvisation: concernant le folklore musical roumain", Yearbook of the International Folk Music Council, vol. VIII, 1976

41.Julian Alonso Fernandez Guadalajara: sierras, páramos y campiñas. Estudio Geográfico, Madrid, 1976

42.Julian Alonso Fernandez. op. cit., pag. 884

43.Julian Alonso Fernandez. op. cit, pag. 895

44.Santiago Arauz de Robles. Los desiertos de la cultura, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", (s.a)

II. DESCRIPCION DEL REPERTORIO DE MUSICA POPULAR TRADICIONAL DE LA PROVINCIA DE GUADALAJARA EN RELACION CON SU CONTEXTO SOCIAL

1.- ESTRUCTURA ESTROFICA DEL CANCIONERO

La canción popular es fundamentalmente narrativa, utilizando como forma poética de expresión distintas estrofas. Las predominantes son:

- La cuarteta, generalmente asonantada o tirana, de versos octosílabos, que aparece en los cantares de ronda, en los de trabajo y en los religiosos, en estos últimos formando poemas más o menos largos. La cuarteta hexasilábica es frecuente en los mayos y en algunas canciones infantiles, como por ejemplo:

Una jota en una sala
tocándola con vihuela
en sabiéndola bailar
es la flor de la canela

(Cantar de ronda. Cardoso de la Sierra)

Ya estamos a treinta
del abril cumplido,

alegraos damas
que mayo ha venido.

Ya ha venido mayo
por esas cañadas
bendiciendo ramos,
trigos y cebadas

Ya ha venido mayo,
bienvenido sea,
para que galanes
cumplan con doncellas.

.....

(Mayo a las mozas. Peralejos de Truchas, nº de cancionero 514)

- La seguidilla va unida al baile del mismo nombre y se encuentra también en canciones infantiles -incluidas en poemas de versos heterométricos- y de trabajo:

Quisiera ser tan alta
como la luna
para ver los soldados
de Cataluña

(Gualda, nº cancionero 329)

Buenos días, señora

de mil colores
que te andas por el campo
corriendo flores.

Virgen de los Remedios,
remediadora,
remedíame a estas pobres
siempre y ahora.

(Cantares de colmeneros. El Espinar, nº cancionero 182)

Como cantar de ronda se ha utilizado posiblemente con anterioridad a la jota por la que ha sido desplazada desde el siglo pasado hasta prácticamente desaparecer. Se han recogido muy pocas y éstas únicamente en la Alcarria (Yélamos, Peñalver, Tendilla, Pastrana o Illana). En Illana, p. e., inician y cierran la ronda del mayo:

Asómate si quieres
a la ventana
y verás al lucero
de la mañana

Eres hija de Venus,
nieta del alba
sobrina del lucero,

del sol hermana.

(Mayo a las mozas. Illana, nº cancionero 382)

- Los romances y romancillos son muy frecuentes, tanto los de tema profano (familiares, amorosos, de costumbres) en canciones de niñas y mocitas o de reuniones familiares, como los de tema religioso en canciones de Navidad, Cuaresma y Semana Santa.

La Virgen camina a Egipto
 desde Egipto iba a Belén
 con un niño entre los brazos,
 cielo que no puede ver.
 A la mitad del camino
 el niño tenía sed.
 No pidas agua mi niño,
 no pidas agua mi bién,
 que los ríos bajan turbios
 y los arroyos también
 y las fuentes manan sangre
 que no se pueden beber

(Solanillos del Extremo, nº cancionero 603)

- La quintilla octosilábica se presenta exclusivamente en canciones religiosas de Semana Santa, cuyo origen suele ser culto,

formando largos poemas.

Cuan humilde y amoroso
tomó una blanca toalla
el Señor, y puesta al hombro,
una bacía con agua
para hacer el lavatorio

.....

("El lavatorio". Bochones, nº cancionero 111)

- El villancico es la forma estrófica característica de los Gozos de la Virgen y de diversos Santos, formando también poemas largos:

Pues tu imán, vida y sustento
fue el pan vivo y celestial
logremos por tí Pascual,
los frutos del sacramento.

Día del divino amor
naces y vienes al mundo
para terror del profundo
y de la gloria esplendor
y, pues con gran resplandor,
subes al eterno asiento,
logremos por tí Pascual
los frutos del sacramento
.....

("Gozos de San Pascual", Fuentelsaz, nº cancionero 323)

- Por último, los poemas acumulativas que añaden varios versos anteriores a cada nueva numeración se presentan en canciones propias de Navidad e infantiles, como por ejemplo la de "las doce palabritas", tan frecuente en la provincia.

Entre las canciones religiosas cantadas durante las procesiones de Semana Santa nos encontramos con los Romances a la Pasión de Cristo escritos por Lope de Vega, así como otros pertenecientes al Romancero de los jesuitas (1), si bien rara vez aparecen en su forma original. Lo más común es la fusión de varios romances en un solo poema y la deformación de palabras cultas no comprendidas por los intérpretes, razón por la que hallamos numerosas versiones de una canción con el mismo título.

2. REPERTORIO DE CANCIONES.

El cancionero popular tiene su razón de ser en el marco de unas determinadas actividades humanas y es interpretado, por regla general, por un grupo social concreto dentro de la co-munidad en el que existe. Su carácter "funcional" hace que su te-mática sea variada, aunque no siempre está directamente relacio-nada con la acción a la que va unida.

Pasemos ahora a describir el repertorio de canciones siguiendo la clasificación elegida.

1. CANCIONES PROFANAS

1.1.- Ciclo de vida humano.

1.1.1.- Canciones para dormir a los niños. Son interpretadas por la madre o persona encargada de dormir a los pequeños mientras los acunan o mecen en sus brazos. Así pues, la situación intimista en la que se entonan, inscrita dentro del hogar, favorece, como señala Crivillé i Bargalló, su vinculación a todos los estamentos sociales, al mismo tiempo que la dependencia a un sexo determinado -el femenino-, pues es la relación madre-hijo la que marca la supervivencia de este tipo de canciones (2). Sin embargo, parece claro que la canción tradicional - y la nana como tal- es fundamentalmente popular, en cuanto al estamento social que la asume como suya y, a este respecto, citamos un párrafo de Federico García Lorca esclarecedor de cómo la nana llega a las clases sociales más altas:

"El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país. Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas más humildes, están revalorizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y burgueses." (3)

Es también el contexto -dentro de la casa- y la finalidad de la canción lo que ha favorecido la presistencia, a lo largo del tiempo, de elementos arcaicos y de monotonía tanto en la estructura musical como en la literaria.

Pero la variedad tipológica de las canciones de cuna es grande, como lo atestiguan los musicólogos que las han tratado. Junto a melodías de tipo arcaico aparecen otras más evolucionadas y, con frecuencia, de procedencia culta. Marius Schneider, por ejemplo, al estudiar 358 canciones de cuna recogidas por toda España, desde un punto de vista musical y literario, distinguió 28 grupos diferentes, en los que en unos predomina el elemento métrico y en otros la línea melódica. Señala también la existencia de adaptaciones de canciones de cuna a otras formas musicales como, por ejemplo, melodías de baile (4).

Entre las canciones de cuna recogidas en la provincia de Guadalajara cabe distinguir tres grupos: las nanas, son las canciones más sencillas. De ellas se han conseguido pocos ejemplos, como ha pasado, en general, con todos los temas que se cantan en un marco no público, individual. Consisten en canciones muy cortas, cuartetos asonantados alternados con un estribillo con estructura de seguidilla o bien, seguidillas que comienzan y terminan con la repetición indefinida de un estribillo, el más frecuente es el de ea, ea. La temática va dirigida a inducir al niño a dormir y para

ello se invoca a la Virgen, se pone de manifiesto las labores que tiene que realizar la madre en el hogar, la protección que le otorga o se pretende alejar el mal del pequeño:

Si a mi niño le durmiera
yo a la Virgen se lo diera
y después de bien dormido
la Virgen me lo volviera.

Duermete niño
que tengo que hacer
lavar los pañales,
barrer y coser.

Duermete niño
que viene el coco
y se lleva a los niños
que duermen poco.

Pinilla de Molina nº cancionero 530

Duermete vida mía
duerme sin pena
porque al pie de la cuna
tu madre vela.

Villanueva de Alcorón nº cancionero 794

Una de las melodías cantadas en Cendejas es la siguiente

♩ = 92

al aun run de mi con to duer me mi ni no al run

run de mi con to ya to nor mi do duer me teni ni no

que tan po que cer de ver los pa na je po mi me co

Si H. A2+b A' and // B2 C2 C'1 C'2h

Junto a las nanas, las madres emplean para este mismo fin otro tipo de canciones largas, narrativas, cuya temática se aleja mucho en ocasiones del mundo infantil pero su melodía ofrece la posibilidad de adaptarse fácilmente al ritmo lento del balanceo (5). Es el caso de algunos romances tradicionales, que, al estar compuestos de dos estrofas musicales y ser interpretadas en voz baja, en forma de susurro, son propios para estas ocasiones, como nos informaron que sucedía con La mora cautiva (numeros 141, 142 y 737). Finalmente, y aunque su estructura musical puede llegar a ser más compleja, son utilizadas las coplas de ciego, cuya extensión y la adaptación a un ritmo lento, también pueden propiciar el sueño. Este es el caso de San Antonio y los pajaritos (número 796), A una buena moza (número 736) e incluso, las jotas cantadas suavemente.

Las canciones de cuna no han sido estudiadas suficientemente. Se ha querido ver en algunos textos elementos culturales

pre cristianos cargados de simbolismo en relación con la muerte y el sueño (6). Otro aspecto, tratado por Julia Valenzuela, han sido las funciones predominantes del lenguaje de las nanas. Siguiendo el esquema de R. Jakobson señala las siguientes:

- función poética, puesta de manifiesto en la intención estética que caracteriza al texto literario, aunque sea popular, mediante la utilización de un lenguaje expresivo y, en este caso, lírico.

- función connotativa, reflejada en la carga emotiva del texto, utilizando para ello una gran variedad de fórmulas y recursos: diminutivos, adjetivo afectivo, reiteración, repetición etc...

- función referencial. Está presente en las nanas que denomina "narrativas" por limitarse a referir una realidad externa: quehaceres domésticos, la fauna, la flora, los seres reales o imaginarios...

- función lúdica, propia de las nanas que utilizan el lenguaje como un juego, sumando palabras sin sentido, incoherentes.

- Función conativa. A ella están supeditadas todas las demás, pues la función primaria de las nanas es la de dormir al niño. A través del lenguaje se exhorta al sueño, utilizando imperativos, apelaciones o interjecciones. Aparece así la concepción mágica de la palabra (7).

Existen también otro tipo de cantares que las personas mayores destinaban a los niños más pequeños no ya para dormirles

sino, en este caso, para entretenerles, en especial durante las tardes de invierno. Son canciones como "Don Melitón" (nº de cancionero 584) o "Caracolitos" (nº de cancionero 599), un tema enumerativo propio del periodo de Navidad con el que, además, se podía aprender a contar.

1.1.2.- Canciones infantiles. Consideramos como tales a las que son interpretadas por los propios niños con distintos fines.

Las canciones recogidas en Guadalajara que hemos clasificado dentro de este grupo se pueden agrupar en tres bloques:

- canciones para jugar
- canciones para pedir aguinaldos
- canciones escolares.

Las canciones de juego están ligadas a entretenimientos de niñas como corros, juegos de comba, juegos con las manos y otros semejantes. Son cantadas en la calle, donde se reúnen cuando hace buen tiempo. El juego se convierte así en una actividad social; a través de él la niña aprende a relacionarse con los demás. Se le exige salir de su casa para jugar. Pero sobre todo es una actividad lúdica que favorece, en los casos que nos ocupan, tanto la actividad física rítmica como sucede con los juegos de

saltar con cuerda, a la comba o a la barca, como la expresión artística en aquellos en los que se ejecutan pequeños bailes ("A la jerigonza", nº 264; "Quisiera ser tan alta", nº 329; "Hacer corro caballeros", nº 588; "Que haces ahí moza vieja" nº 327 y 358; "La chata Miringüela, nº 591 o "ha salido el sol", nº 798) y escenificaciones teatrales mediante cortos diálogos en actitudes preestablecidas como coger una mano a una niña, arrodillarse etc. ("Al levantar una lancha" nº 429, 645 y 797; "Estando la pájara pinta", nº 267 y "Al alimón", nº 265) al mismo tiempo que se canta.

La utilización de la canción se refleja de diversos modos en la estructura literaria y en la musical, pero son dos los casos más frecuentes:

- Los cambios de melodía, ritmo y modelo de estrofa literaria, debido generalmente a la fusión de dos o más temas en una única canción, responden a una variación de actividad: de girar en corro se puede pasar a dar palmas paradas mientras una niña baila en el centro ("Quisiera ser tan alta", nº 329), o de saltar la cuerda pasándola por encima de la cabeza a saltarla "a la barca" como vemos en el siguiente ejemplo: ("El cocherito leré", nº 330)

♩ = 112

al co che ri to le re que di pa uo cho le re que
ni ga ni a de re me tar en co cho le re

Aa A₆ A C A d

Al co che ri to de o ro que ni mu y bo ni to por
don de re pa se an to se no ni to

Al coherito, leré
 me dijo anoche, leré
 que si quería, leré
 montar en coche, leré

Y yo le dije, leré
 con gran salero, leré
 no quiero coche, leré
 que me mareo, leré.

Al cocherito de oro
 que es muy bonito
 por donde se pasean
 los señoritos
 etc...

- Los estribillos intercalados tan frecuentemente en este tipo de canciones marcan una acción o una actitud determinada durante el juego. Así, el leré del ejemplo anterior indica que la niña que salta debe agacharse al tiempo que las que están dando a la cuerda deben mantener ésta levantada sobre la cabeza de dicha niña. Otras veces el estribillo indica el final del turno de una de las participantes en el juego como en el tema "En la calle de Valencia, Manuel" (Milmarcos, nº 433). Es al decir Manuel cuando la niña que

está saltando debe dejar paso a la siguiente. En ocasiones este hecho se manifiesta expresamente:

"una, dos y tres
salte niña de la comba
que vas a perder"

Igualmente, en "La chata miringüela", el estribillo güi, güi, güi señala el momento en que la niña que está bailando entre dos filas de compañeras que le animan dando palmas, debe hacer un contoneo más marcado en uno de los extremos del recorrido.

Los temas empleados en estos juegos son variados, y con mucha frecuencia son adaptaciones del repertorio de los adultos. Encontramos romances y romancillos tradicionales entre las canciones de corro. Por ejemplo, Había tres niñas (nº cancionero 224) o la muerte de Santa Elena, Me casó mi madre (nº cancionero 223 y 589), Una tarde de verano (nº cancionero 359) o monja contra su gusto, Mambrú (nº430)(8) , Estaba Don Fernandito (nº 587) o El Conde Olinos...y junto a ellos canciones más modernas como En el barranco de Lobos, canción de la guerra de Africa utilizada durante un juego de manos en el que dos niñas enfrentadas entrechocan sus manos rítmicamente. Estos temas están estructurados en cuartetos asonantados, seguidillas poemas de versos herterométricos y formas poéticas libres. En ellos se da la repetición de versos o palabras sin una significación concreta formando estribillos pues se busca más la sonoridad y, sobre todo, el ritmo que el contar una historia coherente.

Son cantos interpretados exclusivamente por niñas que forman un coro unísono, aunque en ocasiones establecen diálogos entre dos voces iguales, y se transmiten entre ellas mismas en el transcurso de los juegos. Sin embargo destaca la uniformidad de estas canciones, en la música y en la letra, en la provincia y en una área extensa del territorio nacional lo que hace suponer que, en muchos casos, las maestras fueron las responsables de la introducción de los temas en la localidad. Esta introducción es, posiblemente, reciente dada esta escasez de variantes. En la actualidad se interpretan esporádicamente debido a los cambios de hábito en los juegos de los niños y a la difusión de canciones infantiles nuevas mediante la televisión, los discos o cassettes.

Del segundo grupo de canciones, aquellas empleadas para pedir aguinaldos, hemos recopilado cuatro ejemplos, tres del noroeste provincial: en Majaelrayo y El Espinar, pueblos situados en plena Sierra; en Arbancón, localizado entre las estribaciones de la misma y la Campiña alta y uno en la zona de Molina, Tortuera. Dichas canciones se encuadran en fiestas de invierno, especialmente celebradas en zonas de economía ganadera: San Casiano, San Antón (17 de enero) Santa Agueda (5 de febrero) y Nochebuena respectivamente. Son interpretados por los niños y niñas de la escuela (Arbancón y Majaelrayo) por mozos a los que se unían niños (El Espinar) o por niños solos (Tortuera) pidiendo aguinaldo por las casas del pueblo - consistente en algo de matanza- para hacer

una merienda. En Arbancón hacen el recorrido llevando una imagen de Santa Agueda. En Tortuera los niños piden en las casas de las niñas.

Dos membranófonos son los instrumentos elegidos como acompañamiento. En Majaelrayo y El Espinar marcan el ritmo de la canción con un tambor y en Tortuera con el tambor y la zambomba, llegando a denominarse en este último pueblo "canciones de tamborillo" pero, en todos los casos, es una pieza en esencia vocal interpretada a unísono.

Los textos de Arbancón y Majaelrayo podrían haber sido escritos por un maestro en un lenguaje popular adaptado al tipo de intérpretes y a la situación específica en que se canta. Los dos comienzan haciendo alusión al carácter de los cantores:

Somos niños de la escuela
venimos con alegría
a darles las buenas tardes
con Santa Agueda bendita.
Solamente le pedimos
torreznos y longaniza.

(Arbancón, nº 55)

Niños de la escuela somos
devotos de San Casiano

que venimos a pedir
si nos dan el aguinaldo

(Majaelrayo, nº 400)

En el caso de Majaelrayo la melodía sin embargo, es propia de las rondas locales de adultos de Nochebuena. Algo diferentes son las rondas de El Espinar y Tortuera pues, aunque están ligadas fundamentalmente a los niños de la escuela, los cantares debían de aprenderse y transmitirse fuera de esta institución, posiblemente por simple imitación de los adultos, quienes también realizaban rondas de cuestación en ese periodo y con las que coinciden textos y melodías. En Tortuera la imitación no se limita a los textos y tonadas sino que está también en el mero hecho de rondar como grupo definido y diferenciado de los demás pues los chicos no solo rondan a las niñas de su edad, sino que lo hacen un día determinado, diferente al de la ronda de los mozos, que es el día de Reyes.

Este tipo de rondas infantiles con fin petitorio estaban muy extendidas por todo el territorio nacional, siendo especialmente abundantes durante las fiestas de invierno, quizás ligadas a los actos de inversión, comunes en este periodo. Amades las documenta en Cataluña, donde se practicaban en distintas fechas (9). También existían en el País Vasco y Navarra el día de San Nicolás, en la fiesta del "obispillo" y en Andalucía, Baleares o Segovia durante la Cuaresma. Con la que nos describe J. Caro Baroja

de esta última provincia es con la que presentan más semejanzas las de Guadalajara:

"En pueblos como La Higuera todos los años celebran los chicos de la escuela con su maestro una fiesta a la que llaman "sierra-vieja". El viernes que caiga aproximadamente en la mitad de la Cuaresma, los niños van con la cruz de la escuela por las casa del pueblo pidiendo precisamente para la "sierra-vieja". Con lo que recogen de comestibles hacen al día siguiente una merienda en el campo, a la que asiste el maestro."(10)

La "sierra-vieja" es la vieja que representa a la Cuaresma a la que se iban cortando los pies según pasaban las semanas. En Guadalajara no encontramos ninguna alusión explícita a la vieja cuaresma, pero la fecha en la que se hacen las cuestaciones y la existencia de una estrofa que hace referencia al hecho de cortar, en Arbancón y en Majaelayo las relaciona con las cuestaciones cuaresmales. La canción de Arbancón la transcribimos a continuación. La segunda estrofa es la que también cantan en Majaelayo.

Handwritten musical score for a song in 3/4 time. The score consists of four staves of music with lyrics written below. The lyrics are: "to mui ni ños de los que la ve", "ni mos con a la qui a a dar la los bou nes", "tar des con sin toñ que de Ben di ta no", "la men te lo pe di mos to mui mui lon ra ni za". Below the staves, there is a key signature: "La M Aa Bb Ac Bd Ae Bf".

Somos niños de la escuela
venimos con alegría
a darles las buenas tardes
con Santa Agueda bendita.
Solamente le pedimos
torreznos y longaniza.

Cuando vaya usté a partir
cuidadito con los dedos
que si se corta usté alguno
quebranta los mandamientos.

Los mandamientos son diez
sus palabras son ejemplos
que nos ha dejado Dios
para vivir en el templo.
La despedida le echamos
la que Cristo echó en Belén.
Dios nos ha juntado aquí,
nos junte en la Gloria. Amén.

Hemos hecho un último grupo con las canciones que se
aprendían en la escuela con un fin didáctico y formativo. Muchas

no llegan a ser tradicionales en las localidades donde se aprendieron, pues se practicaron solamente en el periodo de tiempo en que permaneció determinada maestra en el pueblo, pero las recogemos como un documento de lo que fue la enseñanza en un periodo no muy lejano de nuestra historia, en el que la música fue utilizada para ayudar a memorizar los pocos conocimientos que se impartían. Hay canciones didácticas, por ejemplo, Los días de la semana (nº 228) o Los ríos principales (Número 230) que a mas de una persona les sirvió para superar exámenes de cultura general y conseguir algún trabajo. Otras tienen una intención formativa como los Saludos y Despedidas de la Escuela (nº 225, 227 y 268) o la canción del día del árbol (nº 229). También se aprendían algunos romances que eran utilizados por la maestra o maestro como textos para aprender a leer, según una práctica antigua, o como mero entretenimiento. Estos romances aparecen diferenciados -en la letra y en la música que suele ser la más difundida por todas partes a través de la publicación de romanceros y cancioneros- de los aprendidos dentro de la familia. Ver, por ejemplo, la versión de El conde Olinos de Bustares (número 124) aprendida en la escuela y el tema de El rey conde de la misma localidad (número 143) transmitida dentro del ámbito familiar.

1.1.3.- Canciones de mocedad. Quizá sea éste el periodo de la vida del hombre más propicio para el canto. Los años de mocedad vienen definidos en los pueblos por los mismos jóvenes. Un muchacho se consideraba mozo cuando los mozos que ya lo eran aceptaban su

integración en las diferentes actividades que les eran propias. El ingreso se materializaba con el pago, por parte del que entraba, de una cantidad de dinero, arrobas de vino o cualquier otra tasa que variaba de una localidad a otra. La moce-dad duraba desde este momento hasta el casamiento.

La forma más característica que tienen los mozos de cantar es la ronda, organizada con diferentes motivos a lo largo del año: cuando sorteaban los quintos, en Navidad, mayo, San Juan y San Pedro, en la víspera de las fiestas patronales y en cualquier momento que surgiera después del trabajo sin un motivo especial, como mero entretenimiento. Cuando van asociadas a una fiesta tienen generalmente fines petitorios o de cuestación, bien para sufragar los gastos ocasionados por la propia fiesta, bien para organizar una comida comunitaria entre ellos. Otras veces su finalidad es la expresión de un sentimiento de amor -caso de las llamadas rondas de enamorados- o burlesco -generalmente producido por el despecho de un mozo hacia una joven que le ha rechazado-.

Las rondas consisten en grupos de mozos acompañados de instrumentos de cuerda: guitarra, laud, bandurria acompañados de idiófonos como la botella, los hierros, los huesos, etc. que recorren las calles del pueblo -casi siempre de noche- deteniéndose a cantar delante de las casas de las mozas, de los vecinos del pueblo o en las esquinas y plazas, según la finalidad de la ronda. La guitarra se presenta como el instrumento imprescindible en estos

acontecimientos musicales y esto se refleja en uno de los cantares más difundidos:

Que buena va la guitarra
para rondar esta noche,
que buena va la guitarra
si la prima no se rompe.

Según A. Aragonés Subero las rondas de mozos se inician "con una reunión en una taberna o en la bodega para afinar los instrumentos y tomar unas copas que templen ánimos, y si es invierno abriguen los cuerpos". Comienzan con coplas que aluden al hecho mismo de rondar, el placer que produce, siguen los de enamorado o, si la ocasión lo propicia, "lo pícaro y amatorio" se trueca en despecho (11).

No siempre eran los mozos los que hacían la ronda. En ocasiones salían a cantar los casados, especialmente en las fiestas del pueblo. En este caso nunca salían las dos rondas juntas, sino que un día se reservaba para casados y otro para mozos. Sin embargo, en las rondas que hemos presenciado recientemente los mozos y los casados salen juntos a cantar ya que cada vez son menos los que saben tocar algún instrumento e interpretar los cantares.

Distintos recopiladores y estudiosos de la música tradicional coinciden en señalar el aspecto competitivo que se manifiesta en las rondas, no solo entre los casados y solteros sino

entre distintos bandos de solteros. Esta rivalidad se manifiesta en el texto de las canciones y en la forma de interpretarlas, generalmente terminadas en lo que se llama según las zonas "galleo", "jilgueo" (12) o "relinchido" y que nosotros hemos constatado en la ronda de Nochebuena de Bustares.

Manuel García Matos describe esta rivalidad como sigue:

"En muchas partes el grupo de galanes que ronda una calle no tolera que otros la rondan también al mismo tiempo, y así, al entrar en ella, suelen, de principio, lanzar al aire amenazantes o retadoras coplas:

Esta noche rondo yo,
mañana ronde el que quiera.
Esta noche rondo yo
la calle de mi morena.

A veces el signo desafiante es un grito elevado y sostenido que remata descendiendo de tono con rapidez y que en Castilla llaman relinchido por ofrecer cierta analogía con el relincho de un caballo. Si en la calle de la ronda hay otros mozos cantores que atrevidamente aceptan el desafío, responden a las coplas provocadoras con otras de igual cariz, y al relinchido con gritos semejantes y de mayor fuerza. Los engallados y celosos enamorados se encuentran y acometen en abierta lucha, que no da fin hasta que uno de los grupos ha sido vencido y puesto en fuga

por el contrario. La ronda sigue su curso" (13)

Esta organización de mozos en diferentes grupos solía corresponder a las rondas organizadas en los distintos barrios de una localidad que con frecuencia se correspondía con distintos niveles económicos o sociales.

Cada cantar se interpreta a solo, acompañando el resto de los individuos que forman la ronda con los instrumentos y el ritmo de las palmas. Cuando se ronda a todos los vecinos del pueblo, como sucede con ocasión de las fiestas patronales, los rondadores establecen, antes de comenzar a rondar, el número de cantares que se interpretará en cada casa. En la ronda grabada en Majaelrayo oscilaban entre tres o cuatro y la despedida. Si se daba la circunstancia de que en una casa había más de una moza, se daba una ronda -es decir, la cantidad de cantares establecidos- a cada una de ellas, aunque en esa ocasión no se trataba de una ronda de mozos ya que estos escasean y los que acuden a las fiestas procedentes de las ciudades no se sienten ligados a este tipo de manifestaciones musicales. Suele ser usual la participación de todos los que integran la ronda cantando pero también que el que más cante sea no tanto el que posea la mejor voz sino el que tenga mayor facilidad de improvisación o el que recuerda más cantares. La melodía, al igual que el texto, admite muchas variantes. Un ejemplo es la siguiente transcripción de un cantar interpretado en una ronda de Cardoso de la Sierra:

Al. = 76

con ven ti cin co cla ve le es ye sta

ye sta des pe di da con ven ti cin co do ve le es

yu na ro na de uen ho ja as pa ra

que de mi teg cuer de es pa ra que de mi teg cuer de es

ye ta ye sta des pe di da

Estrofa 69

Mi Mayr Ae Ba Ab A'c B'd A''

La estrofa utilizada en estos cantares es la cuarteta octosilábica, asonantada o no y la seguidilla, esta última reducida casi exclusivamente al ámbito geográfico que se corresponde con La Alcarria.

Aunque, como hemos dicho, la improvisación de cantares era habitual entre los rondadores -virtud muy apreciada entre ellos- aludiendo a personas, parajes o situaciones cercanas, la gran mayoría de los recogidos están muy difundidos por toda la provincia y superan los límites de ésta.

El aprendizaje de los textos y la forma de interpretar se realiza "de oído", es decir, por transmisión oral, a fuerza de oír los cantares, pero tampoco es raro encontrar cuadernos en donde los mozos apuntaban las letrillas de las jotas para no olvidarlas e incluso otros impresos que compraban en las ciudades.

Las letras de los cantares aluden a temas muy variados que reflejan diversos aspectos de la mentalidad y la "idiosincrasia" del grupo que los acepta como suyos -los intérpretes y los destinatarios de las coplas- así como sus costumbres. Por ejemplo, encontramos letras que hacen referencia a la organización y al desarrollo de la ronda. Cuando ésta estaba ligada a una fiesta o cuando se trataba de rondas de quintos -es decir aquellas que tenían fines petitorios- se iniciaban pidiendo licencia a las autoridades:

Con la licencia de Dios
y la del señor alcalde,
nos vamos a divertir
sin hacer perjuicio a nadie.

El Cardoso de la Sierra

o a los dueños de la casa:

A esta puerta hemos llegado
con la intención de cantar

si los amos de esta casa
su licencia nos dan.

Solanillos del Extremo

Lo primero buenas noches
y lo segundo atención.
Las buenas noches les damos
mis compañeros y yo.

Viana de Jadraque

El más interesado en rondar ante determinada ventana
solía ser el que cantaba la primera copla:

Desde aquella esquina a aquí
he venido a la carrera
por ver si podía ser
mi jotica la primera.

La competencia entre los distintos tipos de intérpretes:
solteros-casados y las puyas entre grupos o individuos durante la
ronda se aprecian en cantares como estos:

Esta noche rondas pollos
porque los gallos no están
y en cuanto salgan los gallos,
los pollitos a acostar.

La Huerce

La ronda que pasó anoche
dicen que valió nada.
Cuando pasó por mi casa
¡vaya ruido que llevaba!

El Cardoso de la Sierra

Cuando dos quieren a una
y los dos están presentes,
el uno cierra la boca
y el otro aprieta los dientes

El Cardoso de la Sierra

En casi todas las rondas se interpreta algún cantar que alude a las cualidades de la música, de los cantantes y a la cantidad de cantares que se conocen:

No canto porque bien canto
ni porque me oigas la voz,
canto porque no se junte
la pena con el dolor.

Angón

No creas que porque canto
tengo el corazón alegre,
que soy como el pajarillo
que si no canta se muere.

Bustares.

Viva la música, madre
que yo por ella me muero,
la guitarra y la bandurria,
la pandereta y los hierros.

Mirabueno

La jota si bien se canta
a los niños hace hablar,
a los amantes querer
y a los ancianos llorar.

Castejón de Henares

Para cantar bien la jota
se necesita tener
la garganta de un jilgero
y el pecho de una mujer

El Cardoso

Todos los que cantan bien
se arriman a la guitarra
y yo como canto mal
ni me arrimo ni me llaman.

Si canto me llaman loco
y si no canto cobarde.
Si bebo vino borracho,
si no bebo, miserable

Bocígano

A cantar me ganarás
pero no a saber cantares
que tengo un armario lleno
de libros sabiduriales.

Aunque estuviera cantando
un año con siete meses
no me oirias cantar
el mismo cantar dos veces.

El Cardoso

Otros indican la obligación de pagar la ronda en determinadas ocasiones como en algunas de quintos o cuando participaba en ellas alguien ajeno al grupo que la organizaba así como el deber de cantar:

Se ha dicho en la reunión:
el que no cante la paga
y yo como estoy cantando

no tengo que pagar nada.

Esta es la ronda que ronda
la que ronda y rondará,
la que ha cobrado el barato
lo cobra y lo cobrará.

El cuco y el zamacuco
cantan en el mes de mayo
y el que no cante esta noche
zamacuco pa tó el año.

Tendilla

Durante la ronda el vino suele correr entre los rondadores para refrescarse la garganta y al mismo tiempo animarse como se deja ver en muchas despedidas o en los siguientes cantares de la ronda grabada en El Cardoso de la Sierra:

Venga vino con un carro
y el agua en una borrica
y el carro que vaya y venga,
la burra que esté quietica.

Cuando Jesucristo vino
vino por el Chaparral,
vino cuando le convino
y el vino ¿cuándo vendrá?

Esta va por despedida,
 la que echan los de Valverde
 con el botillo en la mano
 y el que no canta no bebe.

Majaelrayo.

Según sea el tipo de ronda predominaran más unos temas sobre otros. El ambiente festivo, el grupo, la música y el vino ayudan a expresar sentimientos y opiniones que, en otras circunstancias resultan más difíciles de manifestar. Los cantares de las rondas de primavera, dirigidos a las mozas y los de cualquier otra ronda de enamorados se refieren, claro está, a todos los sentimientos producidos por el amor: declaraciones amorosas, la esperanza de verse correspondido, piropos a la moza, dudas, desengaños, olvidos, referencias a los cortejos nocturnos, incitación a las buenas costumbres de las mujeres, etc. y si se da el caso, como ya hemos dicho, los cantares se convierten en todo lo contrario: burlescos y celosos.

Escribe Aragonés Subero: "...en el medio rural alcarreño, el amor o la declaración de tal llega por el camino de la fuente, el lavadero o por la ronda. El baile, contra lo que aparentemente supone, no es el lugar de arranque para el noviazgo; es el noviazgo mismo"...."En la ronda nadie es menos que nadie; todos se sienten protegidos por el grupo, y además aunque la insinuación sea

pública, casi siempre se hace con nocturnidad, y a la distancia que da la casa, la calle y la ventana cerrada, aunque se tenga la certeza de que pegada a ella está la novia en potencia, pretendiendo escuchar hasta la última copla" (14).

Con esta declaración pública el joven manifiesta sus intenciones no solo a la moza que le interesa, sino que también hace saber al resto de los mozos que están presentes que él la pretende y evitar así que lo haga otro.

La ronda, como manifestación cultural, refleja la integración o no de las personas que componen una comunidad. Cuando no hay nadie interesado por una moza, siempre hay alguien de su familia que la ronda para que no se sienta agraviada:

A mi prima la Patricia
ninguno la dice nada
y yo le vengo a decir
por ser la más resalada.

Angón.

Las rondas de quintos las organizan los mozos antes de incorporarse al ejército como despedida de las mozas y del pueblo en general y ello se refleja en las canciones. Iban acompañados de una cuestación para organizar una merienda entre los mismos quintos.

Desde aquí se ve la plaza
y los caños de la fuente,
la casa consistorial
donde se juega mi suerte.

Calle oscura, calle oscura,
¡Cuantas veces te he rondado!
¡y las que te rondaré
si no me llevan soldado!

Milmarcos

Una madre cría a un hijo
con muchísimo cuidado
y en lo mejor de su vida
lo lleva a ser soldado.

Majaelrayo.

Ya se van los quintos madre
por aquel camino llano
¡cuando se verán venir
con la licencia en la mano!

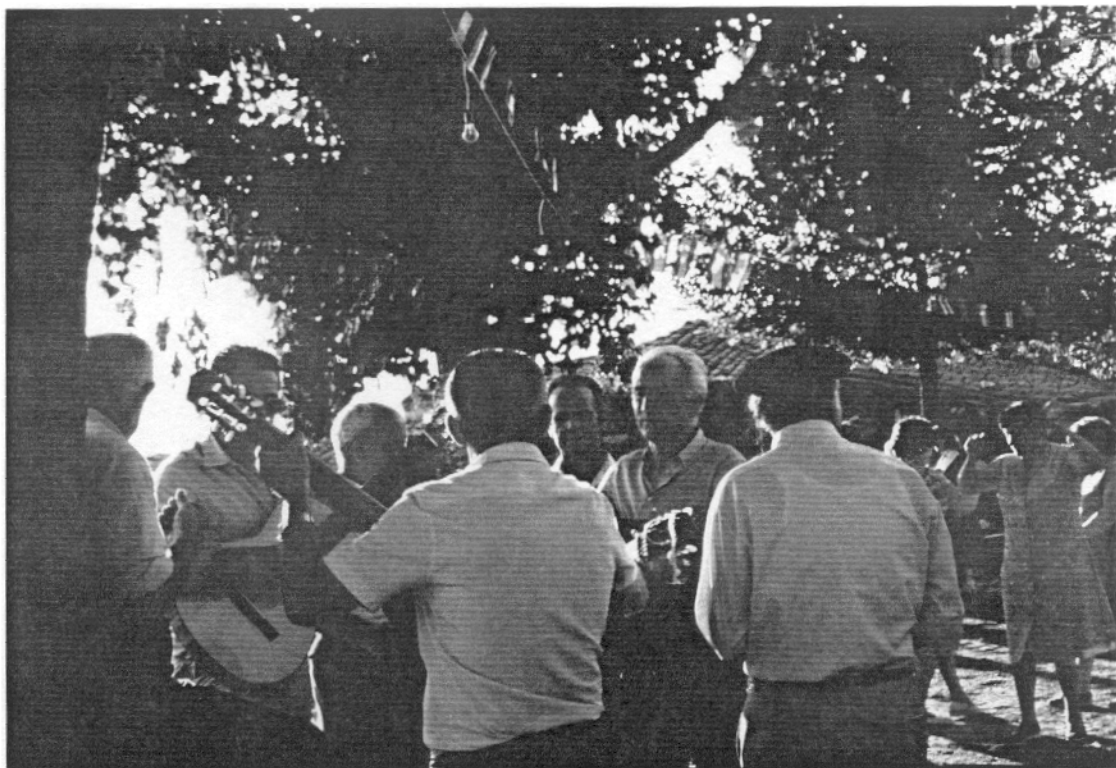
Viana de Jadraque

En las rondas de las fiesta locales se cantan a todos los vecinos del pueblo siguiendo un itinerario ya establecido. Los cantares se entonan en la puerta de cada casa o bien ya dentro de

ella -caso muy frecuente en las rondas que he presenciado- y al finalizar los dueños -a los que primero se pidió permiso para rondar- invitan a tomar una copita de licor y bollos. La circunstancia da cabida a otro tipo de temas además de algunos de los citados como son : los piropos a los dueños de la casa, a la Virgen o a los Santos patronos del lugar, los cantares al pueblo -sus calles y parajes-, los dedicados a las madres, las suegras, los que podríamos considerar filosóficos y circunstanciales, los de aragoneses, tan frecuentes siempre, de oficios, sociales y reivindicativos, irónicos, humorísticos etc..como podemos observar en las rondas grabadas en El Cardoso de la Sierra (nº de cancionero 207) y Bocígano (nº de cancionero 96). En la recopilación de Majaelrayo también aparecen en abundancia los temas sexuales y jocosos.

Las rondas existían en todas las localidades por pequeñas que fuesen, con más o menos riqueza instrumental, y en algunas de ellas se continúa la costumbre: en Pastrana y Chiloeches hay ronda de quintos y en pueblos serranos como Cardoso de la Sierra, Bocígano, Valverde de los Arroyos y Majaelrayo salen los rondadores en las fiestas patronales.

También eran los mozos los encargados de "dar el baile" los domingos en la plaza o en un local del Ayuntamiento en invierno. Acompañados de los mismos instrumentos que llevaban en la ronda cantaban jotas y seguidillas, por lo común. Más



Lam.- I. 1 y 2. Colmenar de la Sierra. Baile en la plaza durante las fiestas patronales de San Roque. 17 de Agosto de 1985.

recientemente -después de la guerra civil- se introdujeron los organillos, acordeones y saxofones en ciertas localidades y nuevas piezas de baile: valeses, habaneras, tangos, polkas, pasodobles. Son piezas que, como ya hemos dicho, no hemos recogido por no ser tradicionales en la zona, aunque consideramos que podría ser interesante analizar las versiones de temas conocidos creadas por el músico popular y adaptadas a su ambiente.

Antes de comenzar el baile daban ronda avisando a las mozas para que acudieran. Los temas de las jotas cantadas en el baile son más variados. Además de los relacionados con el amor, los hay irónicos, humorísticos, que hacen referencia al trabajo, al pueblo y a los pueblos vecinos, etc. En este contexto las mujeres también podían intervenir en el cante. En las grabaciones que hemos realizado en directo de algunas rondas aparecen mezclados cantares propiamente de ronda con otros más adecuados al ambiente del baile. Entre estos últimos están los siguientes:

Toda la sal de mi pueblo
está en el baile bailando.
Si no lo quieren creer,
a la vista el desengaño.

Si tan bien le das al ciazo
como te meneas, niña.
Si tan bien le das al ciazo
que suave caerá la harina.

Arrímate bailador
 arrímate que no pecas,
 que el que baila y no se arrima
 es comer el pan a secas.

Anquela del Ducado

En el campo trabajando
 cualquiera canta una jota,
 pero en el baile bailando
 ninguno como el que toca.

Bocígano

Una jota en una sala
 tocándola con vihuela
 en sabiéndola bailar
 es la flor de la canela.

Señor bailador pulido
 baile usté bien a esa dama
 y con la punta del pié
 hágala usté una monada.

El Cardoso de la Sierra

El que cava sube y baja

y el que ara bien se menea,
las mocitas en el baile
el culo se las menea.

Colmenar de la Sierra

Otras hacen mención de personajes concretos conocidos en el pueblo:

Bailad, mocitas, bailad
y romperos los zapatos,
Mañana vendrá Crispin
que los vende bien baratos.

Majaelrayo

A ti te digo Jacinto
que menees esas patas
pues parece que las tienes
en un saco de patatas.

Anquela del Ducado

Las rondas de las mozas (podemos considerarlas así en el sentido de que recorren el pueblo cantando) tienen un carácter muy diferente, pues son religiosas tanto en su función -cuestación para comprar la cera que alumbra el Monumento del Jueves Santo- como en el contenido del texto de las canciones que interpretan. Son efectuadas únicamente durante la Curaesma sin ningún acompañamiento instrumental.

Solían participar en ellas las chicas desde que salían

del colegio hasta que se casaban. Comentaremos estas canciones al hablar de las de tema religioso.

Durante la mocedad las mujeres principalmente, continuaban cantando y aprendiendo romances y en especial coplas de ciego que escuchaban interpretar a los copleros, ciegos o no, que llegaban a los pueblos, comprando después, si les gustaba, el pliego donde venía escrito el texto. A veces, sobre todo los chiquillos, cuando no tenían dinero para comprarlos, escuchaban al ciego hasta aprender el cantar de memoria siguiéndole por las calles. Luego los cantaban cuando se juntaban las mozas mientras esperaban que comenzase el baile, durante los paseos, en las veladas nocturnas o acompañando a cualquier trabajo doméstico.

Estos romances, que no iban unidos a un ritual festivo concreto, sino a actividades cotidianas, son todos -los recopilados en Guadalajara- de tema novelesco: amores desdichados (El Conde Olinos, La Pobre Adela, El Desdichado), la mala suegra (Carmela, Una casadilla de lejanas tierras), la boda estorbada, la esposa infiel (Andarique), de cautivas (Don Bueso y su hermana, Las tres cautivas) o incestos (Delgadina, Amnón y Tamar). También los pliegos de cordel que hablaban de amores felices o desgraciados (A una buena moza, nº 736; Allá arriba en aquel cerro, nº 597; En el jardín de arrayanes, nº 802; El Golfillo, nº 803; Una señorita rica, nº 246) o de crímenes pasionales e infanticidios (Al salir de misa de once, nº 541; Aurelia Ortega y Bernabé, nº 550; Era una

joven doncella, nº 17) eran los que más gustaban o los que más fácilmente se han recordado aunque también hay de toreros (Madre, mañana hay corrida, nº 243) satíricos (Oye tú, mozo bizarro, nº 333) y cantares seriados de galanteo como el reloj y los diez mandamientos de amor. En general son temas que repiten arquetipos antiguos, con una fuerte connotación moral de carácter sancionador que premia o castiga según se cumpla o no la norma.

1.1.4.- Canciones de boda. Aparecen dispersas por toda la provincia las rondas y despedidas que se daban a los novios para solemnizar uno de los rituales de paso en la vida del hombre (Mapa 4). Asociados a esta ceremonia, inserta en ella, encontramos dos tipos de canción diferente que se desarrolla en un tiempo, un espacio y mediante unos intérpretes también distintos y que pertenecen a dos secuencias del mismo ritual: la ronda que dan los mozos a los novios la víspera de la boda y la despedida que, normalmente cantaban las mozas a la novia, durante el banquete de bodas. Ambas toman los motivos y las imágenes del canto de los hechos que se están desarrollando y del estado emocional que produce en los participantes. Una es un canto de adios -la palabra "despedida" aparece con frecuencia en la denominación de la canción: "despedida de novios"- mientras que en la otra se señala más el aspecto festivo de la boda al constituirse en una ronda con cantares de jota.

En el sector noroeste la canción de boda tiene una tonada

particular, específica de estos acontecimientos, que la distingue de cualquier otra interpretada en la localidad. El "cantar para la novia" o "Despedida de novios" lo hemos recogido en los siguientes pueblos:

<u>localidad</u>	<u>nºcancionero</u>	<u>nº estrofas recogidas</u>
Bocígano	98	11
El Espinar (I)	178	10
El Espinar (II)	179	30
Cardoso de la Sierra	210	30
Colmenar de la Sierra	278	5
La Huerce	363	16
La Mierla	427	24
San Andrés del Congosto	551	20

En pueblos serranos como El Cardoso de la Sierra, Colmenar de la Sierra, Bocígano o La Huerce, las despedidas estaban dirigidas especialmente a la novia. Las cantaban varias mozas -sus mejores amigas o aquellas a las que más les gustaba cantar- el día de la boda, en la casa donde se estaba celebrando el convite, que solía ser la de la propia novia, en señal de que abandonaba el estado de soltería, como dicen en uno de los canta-res:

Ya te vas, amiga nuestra,
ya te vas de nuestro bando
te echo un pañuelo a la cara,
no te despidas llorando.

Lo interpretaba un coro de voces unísonas, o a veces formando dos grupos de voces que se alternan cada dos versos (La Huerce) sin acompañamiento instrumental.

Al pie de la sierra, en lugares como La Mierla y San Andrés del Congosto, el cantar de despedida de novios lo cantaba la ronda -término que, como sabemos, no sólo designa al hecho de rondar, sino también a quienes lo hacen- con los instrumentos que son habituales en ella: guitarra, bandurria, laud, botella, almirez etc. Después del convite se celebraba el baile en el que participaban todos los invitados cantando y bailando jotas y seguidillas. En La Huerce a este baile se le denominaba "de redoma" y era la ocasión en que se cantaban seguidillas. No se ejecutan desde la Guerra Civil de 1936 y ya solo recordaba algunos cantares la informante de más edad:

A la luna de enero
te he comparado
no hay luna más clara
en todo el año

La calle de la plaza
la están arando
de claveles y rosas
la están sembrando

Al pasar por el puente
de Santa Clara
el anillito de oro
se cayó al agua

Al pasar por el puente la
de la Victoria
tropezó la madrina
y cayó la novia

La segunda seguidilla puede hacer alusión a un ritual, ya desaparecido, extendido por Castilla, en el que uncían a la pareja de recién casados a un yugo y simulaban que araban las calles como símbolo de unión y fertilidad.

La despedida de los novios es una canción narrativa cuya estructura literaria describe el desarrollo de los hechos desde que la novia va a confesarse hasta el convite, terminando con felicitaciones a los novios, padres, padrinos, invitados, e incluso a las cocineras que colaboraban de forma importante a dar riqueza a la fiesta. Su interpretación estaba revestida de cierta solemnidad emotiva. Aunque es frecuente que el texto de la canción se ajuste a las circunstancias específicas de cada pareja, hay una serie de aspectos que siempre aparecen:

- Saludo y petición de licencia para cantar a la novia
- Descripción detallada de las diferentes secuencias del ritual de la boda (constituye en esta zona el núcleo central de la canción).
- Piropos y vivas a los novios, padres, padrinos, cura y cocineras etc.
- Consejos y advertencias a los novios (que se cuiden mutuamente, que no olviden a sus padres...)
- Manifestación del significado de segregación del grupo de las mozas que ha supuesto la ceremonia de la boda (15).
- Despedidas.

El cantar de El Cardoso de la Sierra es el que mejor describe la secuencia de hechos del día de la boda:

- 1.- Examen de conciencia, la víspera, por la noche
- 2.- Confesión, a primera hora de la mañana
- 3.- La bendición de los padres al salir de su casa para la Iglesia.
- 4.- Espera en el portalillo de la Iglesia a que salga el señor cura a recibirlos.
- 5.- Casamiento (declaración, entrega de anillos y arras).
- 6.- coplas en las que se pone de manifiesto el contraste entre subir soltera a la Iglesia y volver a bajar, ya casada, a la casa.
- 7.- Toma de agua bendita, al entrar en la Iglesia.
- 8.- Llegada al altar
- 9.- Acto de cubrir con velo a los esposos y su significado de unión para siempre
- 10.- Comunión.

De esta secuencia, los cantares que se repiten con más frecuencia en todos los pueblos son los referidos al punto 3, 6 - aparecen también en los cantos de boda de otros pueblos de Europa (16)-, 8 y 9.

El tema más reciente de entre los recopilados -el de La Mierla- fue escrito hace quince años para ser cantado durante el convite de una boda celebrado en un restaurante de una ciudad. El

esquema de la canción es el tradicional y únicamente se percibe su modernidad en el lenguaje empleado. El resto de las despedidas de novios se interpretaron por última vez a finales de los años cincuenta o primeros de los sesenta. La gran emigración producida durante esos años ha sido la causa de que no se celebren matrimonios en los pueblos desde entonces.

El resto de las informaciones recogidas en el trabajo de campo se localizan en pueblos de la comarca de Molina y en Algora y Viana de Jadraque, próximos a Sigüenza. En esta zona los mozos dan la ronda a la novia y al novio la víspera de la boda con cantares alusivos a los protagonistas, piropos y alabanzas o el día de la boda, durante el baile que se organiza después del convite utilizando una temática más amplia y en la que tienen cabida también temas jocosos. La recopilación se efectuó en:

<u>Localidad</u>	<u>nº Cancionero</u>	<u>nº estrofas recogidas</u>
Alcoroches	8	23
Algora	19	27
Anquela del Ducado	49	6
Checa	290	5
Maranchón	415	4
Ocentejo	463	12
Peralejos de las Truchas	515	3
Pinilla de Molina	533	3

Tierzo	695	4
Viana de Jadraque	792	4
Villanueva de Alcorón	804	26

Estos cantares de ronda, interpretados la mayoría de las veces con el aire de jota característico de otras rondas, tienen un carácter más lírico que narrativo y además no se constituyen como un canción estructurada. Cada cantar era interpretado por una persona diferente. Esta puede ser la causa de que, en general, estén muy olvidados y solo se recuerden las cuartetos que se repetían con más frecuencia.

En los pueblos del Señorío de Molina el ritual que se hacía alrededor del acontecimiento de la boda era largo y complejo. La primera ronda tenía lugar la víspera de la segunda amonestación -se llamaba "dar la segunda"- que siempre era en sábado. La ronda iba a casa de la novia y después a la del novio. Tras escuchar los cantares, la novia invitaba a tortas y cañamones y el novio, por su parte, repartía un puro a cada mozo además de los cañamones y el vino. Si el mozo era forastero estaba obligado a pagar "el piso" (lo último que se pagó fueron 200 pesetas en la década de los sesenta) y con ello hacían una merienda. La ronda y los convites volvían a repetirse la víspera de la boda -la "noche del tálamo"- y era frecuente que después de la ronda se hiciera baile.

El día de la boda "se daba música" a los novios al tiempo

que se les acompañaba a la iglesia. Acabada la ceremonia que se celebraba temprano (a las diez de la mañana), se ofrecía un refresco a los invitados: chocolate, torta y bebida y al medio día la comida. Terminada ésta marchaban todos a las eras del pueblo donde se repartían las tortas y se hacía la "carrera de la paletilla". Las tortas, de gran tamaño, las llevaban la madrina y la novia. La de la madrina se repartía entre las casadas y la de la novia entre las mozas.

En la "carrera de la paletilla" participaban todos los mozos que querían. Consistía en lo siguiente: el novio o el novio y el padrino sostenían una paletilla de cordero en alto y los mozos, de dos en dos, competían en una carrera desde el punto señalado hasta el lugar donde estaban el novio con la paletilla. El primero que llegase competía con otro mozo y así se iban eliminando. El que ganaba se quedaba con la paletilla. Una vez de vuelta al pueblo se celebraba el baile.

En Alcoroches, al día siguiente se hacía el "lavatorio". Los mozos iban a buscar a los novios y les tiznaban en las eras, al mismo tiempo que lo hacían entre ellos terminando todos en el río, remojados.

Los cantares de ronda de boda se hacían específicamente para cada circunstancia, aunque muchos de ellos se repetían en todos los pueblos. Se trata de cuartetos octosilábicos asonantados

sueitas excepto en el acaso de Algora en el que se compuso un poema de cuartetas encadenadas. La creación del texto podía ser colectiva cuando se reunían los mozos con dicho fin, o bien individual encargándose las coplas a alguien del pueblo con especial habilidad reconocida por todos para este menester. Los textos que se crean para adaptarlos a la música tradicional de ronda obedecen, también en este caso, a unas reglas que son constantes y que difieren algo del grupo anterior:

- Las coplas referidas a describir el ritual de la boda son mas escasas que en la zona NE. y se refieren principiamente a los puntos 3, 6, 8 y 9 señalados más arriba.

- Las advertencias a los novios (cuidarse y quererse, no olvidar a los padres) son también habituales.

- La manifestación de la segregación del grupo de los mozos solo aparece en una localidad:

Yo te digo (Fulanito)
que no te sirva de enojo
que venimos a quitarte
de la lista de los mozos.

(Villanueva de Alcorón)

- Los piropos a la novia, el novio y los invitados son, en esta comarca, la parte más importante de la ronda. Es frecuente la utilización, como recurso poético, de comparaciones y paralelismos con flores, denominándose esto "echar flores" u otros elementos cotidianos y familiares al intérprete, por ejemplo.

En el centro de esta sala
tejeré un ramo de flores,
las tomaré de una en una
para regalo de estos señores

La primera flor que tomo
en mi mano es el romero
y la presento orgullosa
al señor cura el primero

La segunda flor del ramo
es la verde del endrino
y mi mano cariñosa
se la ofrece a los padrinos
etc...

(Algora)

Antonio Aragonés Subero nos proporciona algunos datos de la ronda de bodas en la comarca de La Alcarria, en la que participaban casi todos los invitados jóvenes cantando coplas que se referían a las temáticas que hemos aludido:

"La ronda de boda duraba varios días, pues amenizaba la fiesta desde la preparación del pan hasta la visita a los recién casados después de consumado el matrimonio. Había pues, bailes con cualquier pretexto, y por supuesto acompañar al sacerdote y al

novio. Echar las despedidas de solteros; cantares de baile de casados; rondar la habitación de los nuevos esposos en la noche de bodas etc.." (17)

En Hita las mozas cantaban durante el acto de bendición del padre a la hija que se va a casar con un sentido propiciatorio de bienes. El padre bendice a la hija arrodillada sobre una manta en el portalón de su casa diciendo:

Yo te bendigo, hija mía
con todo mi corazón,
y a Dios le pido anhelante
pa que os bendiga a los dos.

Un coro de mozas cantaba:

Anda, padre cariñoso,
échala la bendición,
que Primitiva es ahora
lo mejor de lo mejor.

Cuando has alzado tu mano
para trenzar bien la Cruz,
has pensado en la mujer
que a tu hija dió la luz.

Que el Señor tenga tu mano
para bendecir con bien,
y que la Virgen la traiga
salud, paz, pan y miel. (18)

Este hecho, que asume el aspecto de un rito religioso - el padre se convierte en sacerdote al impartir la bendición a su hija- y familiar -pues tiene lugar en la misma casa paterna- marca el momento en que la mujer deja su familia de origen para pasar a formar una nueva familia y está extendido especialmente en el área en que la familia se rige por un orden patriarcal (19).

Al ser cantos que podríamos denominar circunstanciales, su estructura se abre para adaptarse a distintas situaciones. Por eso, junto a esos aspectos fijos ya mencionamos, aparecen otros textos que, aunque en ocasiones se repiten con cierta frecuencia, no aparecen siempre y que nos ofrecen datos interesantes sobre lo que suponía el ritual de la boda para los contrayentes. En la sierra del NE de la provincia se hacía énfasis en: el estado de ánimo de los novios (contento, lágrimas de emoción, celos, miedo de la novia que se casa para vivir fuera del pueblo...)

Aunque te vas forastera
a tus padres mira bien
que les ha costado mucho
de verte como te ven

Porque te vas a casar
no lleves pena ninguna
que te metes entre gente
tan buena como la tuya.

(El Espinar)

Por un sí que dio la novia
a la puerta de la Iglesia.
por un sí que dió la novia
entró libre y salió presa.

(El Espinar)

Que contenta está la novia
porque tiene cama nueva
más cantento estará el novio
porque va a dormir en ella

(La Mierla)

No falta tampoco el recuerdo a los padres fallecidos,
cuando se da esta circunstancia:

Del cielo bajó una carta
escrita con hierbabuena
que l'han mandado tus padres
por darte la enhorabuena

Del cielo bajó una carta

escrita con perejil
que l'han tenido tus padres
guardadita para tí.

(San Andrés del Congosto)

En toda la sierra, zona deprimida económicamente, son muy frecuentes los cantares que hacen alusión al banquete de bodas y casi nunca faltan las enhorabuenas o vivas a las "señoras cocineras", lo que demuestra la importancia de esta comida festiva:

Que mesas tan adornadas
aquí al presente encontramos
que mesas tan adornadas
y todos tan cortesanos.

Dios bendiga los manjares
que hay en esta mesa honrada
Dios bendiga los manjares,
el pan, el vino y el agua.

(El Espinar)

Las señoras cocineras
no las tengo yo en olvido
que han asistido la mesa
lo mejor que hallan podido.

(El Cardoso de la Sierra)

El contexto distendido y alegre en que se interpretaban los cantares de ronda en la zona de Molina o durante el baile en la sierra NE era favorable a una temática más amplia como podemos percibir a través de unos pocos testimonios. Por ejemplo, encontramos alusiones a las tortas de la boda:

A por la torta venimos,
sin la torta no nos vamos,
y si no nos dan la torta
a la moza nos llevamos.

(Anquela del Ducado)

Si nos has de dar la torta
danosla que tenga picos
para eso nos estás diciendo
no te dará en los hocicos.

(Checa)

Salga la madrina, salga,
salga, vuelvo a repetir
con un cuchillo en la mano
y la torta pa partir

(Viana de Jadraque)

Al estado de alegría de los novios o al de decepción de los ya casados así como cantos jocosos alusivos a la vida en el matrimonio no siempre feliz:

Que contento que estarás
que te la dieron por tuya
tres veces dijo que sí
delante del señor cura.

(Villanueva de Alcorón)

Portalillo de la Iglesia
a cuantos harás penar
unos por haber entrado
y otros por querer entrar.

(Maranchón)

Dicen que casar, casar,
yo también me casaría
si la vida del casado
fuera como el primer día

(Pinilla de Molina)

Ya te has casado, buen mozo
ya te puedes preparar
una vara con un gancho
y garrote de verdad

Por si un día la muy bribona

te quisiera tirar
 el gancho l'echas al morro
 y con el garrote, ¡zas!.

(Tierzo)

El acontecimiento celebrado también es muy propicio a las alusiones sexuales:

Esta es la última noche
 que te quedas de doncella.
 A eso de la media noche
 le pegas fuego a la leña

(Villanueva de Alcorón)

Ya sé que estás en la cama
 ya se que durmiendo no
 ya sé que estarás diciendo
 ese que canta es mi amor

Ya sé que estás en la cam
 ya sé que durmiendo no
 ya sé que tendrás la mano
 donde el pensamiento yo

(Anquela del Ducado)

Esta noche a la novia
 le dan el oleo
 con el zirringundango

que lleva el novio.

(Peñalver)

o a las circunstancias económicas en las que tiene lugar la boda:

¡Ay, amigo Vicente!

en mal año te has casado

que van las judías caras

y el trigo también va caro

(Checa)

Cada cantar, como el resto de las rondas, se interpretaba individualmente, con acompañamiento de guitarra, laud, bandurria, a veces violín, botella, hierros y platillos, etc. La estructura métrica de los cantares, como vemos en los ejemplos precedentes, es la cuarteta asonantada y la seguidilla acompañando al baile homónimo. Hay que decir, sin embargo, que las despedidas a la novia y las rondas no se daban a todas las parejas, lo que sin duda reviste de ciertas connotaciones sociales a este tipo de cantares.

1.2.- Ciclo festivo en relación con las estaciones del año.

Como muy bien apreciaba Julio Caro Baroja "se observan estrechas relaciones entre el ritmo del año, astronómicamente considerado, con sus estaciones y cambios climáticos, y el ritmo del trabajo y el ocio de las viejas sociedades españolas. También la relación de estos dos ritmos con el que la Iglesia Católica ha

dado a sus festividades y al modo de vivir de sus fieles" (20). Esto último, signo claro de la inculturación llevada a cabo por la Iglesia, ha dado lugar a manifestaciones de "religiosidad popular" o más exactamente de "catolicismo popular" como se han llamado frecuentemente a pesar de lo impreciso de los términos en el que Luis Maldonado observa cuatro estratos que responden a las diferentes religiones existentes en el continente europeo desde el momento en que comenzó la expansión del cristianismo. Estos son: 1.- el de la población autóctona: los campesinos habitantes de las tierras del continente. 2.- el de las religiones mistéricas mezcladas con elementos de la religión romana. 3.- el de los nuevos pueblos que irrumpen con las invasiones germánicas y 4.- el de la evangelización difundida por los misioneros cristianos. (21) Estos niveles los sintetiza en dos "uno de caracter religioso-naturalista o de religiosidad cósmica (el correspondiente a los paganismos y cultos mistéricos) y otro de caracter cristiano (el procedente de la acción evangelizadora). La suma o síntesis de ambos estratos o niveles es lo que llamamos "catolicismo popular". Cuando sólo tenemos el primer estrato o cuando éste es el predominante, entonces hablamos simplemente de "religiosidad popular" (22). Por ejemplo, las fiestas de Navidad y San Juan coinciden con los solsticios de invierno y verano, las de mayo con el reverdecimiento de los campos, las dedicadas a los Santos Patronos por lo general con la recogida de las cosechas. Todas ellas están formadas por una serie de elementos profanos y religiosos que las dan su carácter particular: hogueras, enramadas, pimpollos o mayos, rondas, bailes

y danzas aparecen en múltiples combinaciones al lado de las procesiones y cantos religiosos. La concepción de la religión en la mentalidad popular hace que ésta esté presente, de alguna manera, en la vida cotidiana: se echa un mayo a la moza y también a la Virgen, se ronda a los vecinos en las fiestas y también al Santo Patrón, aún cuando los cantares no parezcan muy respetuosos para quien no conoce las claves culturales de la sociedad en donde nacen; se conmemora el nacimiento del Niño Jesús cantando villancicos, al tiempo que se fortalecen los lazos familiares y vecinales con las rondas de Nochebuena y los aguinaldos. Los ejemplos pueden multiplicarse pero, sin embargo, nosotros, con un sentido meramente práctico y admitiendo el riesgo de esquematizar la realidad -por otra parte todas las clasificaciones lo hacen- separamos las canciones de tema religioso y dedicadas a los Santos de las de tema profano, incluso cuando se cantan en la misma fiesta, como dijimos más arriba.

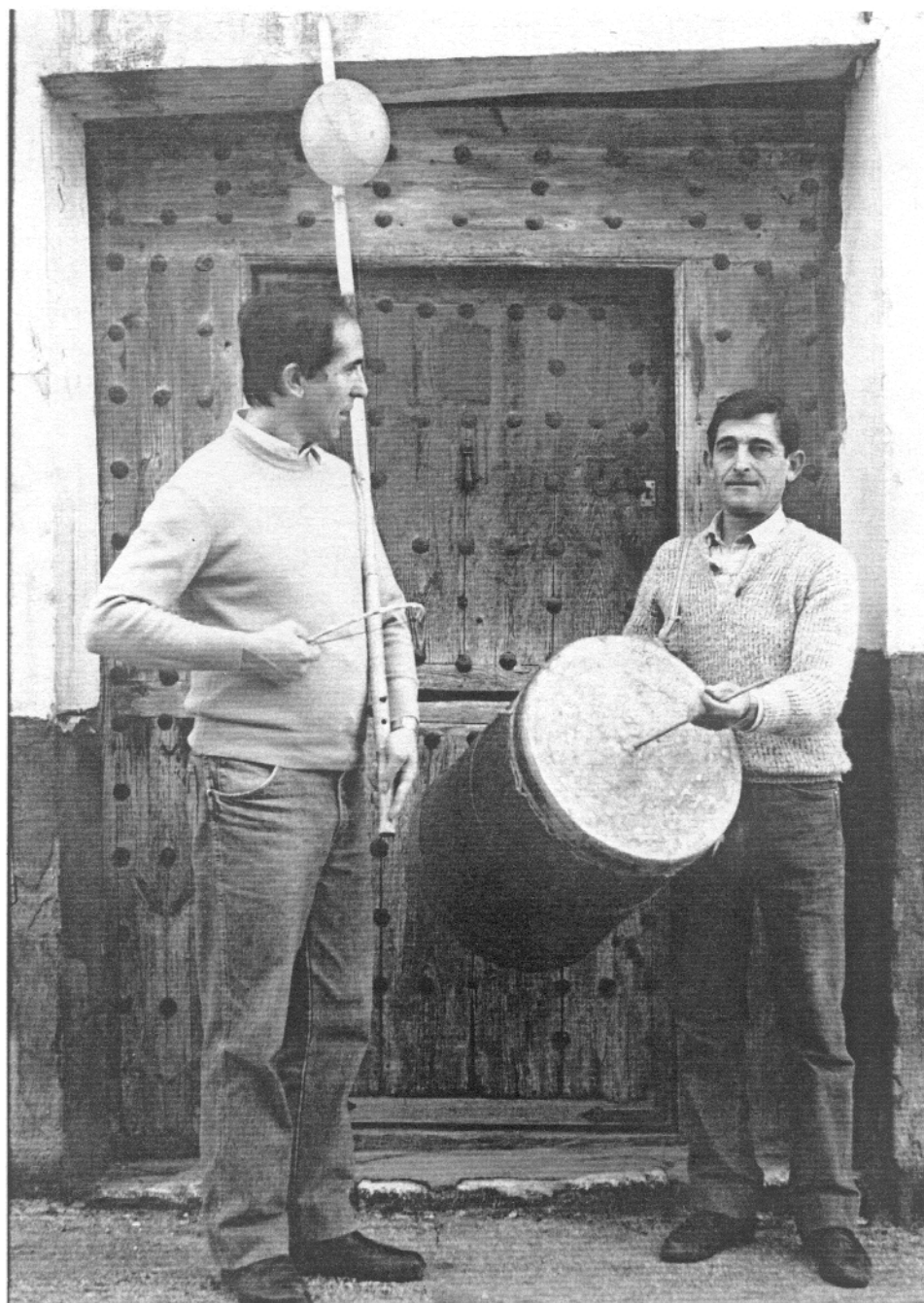
1.2.1.- Ciclo de invierno. La fiesta principal celebrada en toda la provincia es la Navidad, fiesta muy arraigada en la religiosidad popular hasta el punto de desplazar a la Pascua en importancia festiva. Su instauración como fiesta cristiana es bastante tardía -siglo IV- pero su éxito radica en hacerla coincidir con el solsticio de invierno, muy celebrado por el pueblo desde antiguo y su interpretación mítica a través del mitraísmo, religión afín a la cristiana y gran rival suyo en la antigüedad (23).

Su caracter familiar -se conmemora el nacimiento de un niño- hace que los niños y los pastores quienes, según la tradición, fueron los primeros en conocer la buena nueva de la venida al mundo del Hijo de Dios, adquieran especial protagonismo.

Los niños piden el aguinaldo durante el día cantando de casa en casa de los vecinos villancicos y cantares navideños, acompañados de zambombas y panderetas, recibiendo a cambio higos, castañas o algo de tocino. En Selas van recogiendo leña para formar una gran hoguera nocturna en la plaza, mientras los mozos plantan un "pimpollo". El hecho de encender una hoguera en Nochebuena no es aislado en la provincia.

También a lo largo de las fiestas del santoral de invierno los niños realizaban otras rondas petitorias acompañadas del ritmo del tambor. En Campillo de Ranas el día de San Antón, en Majaelrayo el día de San Sebastián y el día de Santa Agueda en Arbancón.

Las rondas de Nochebuena son ejecutadas por los adultos durante la noche, intercalando en ellas canciones religiosas y profanas de carácter amatorio como Los Mandamientos de amor o Los Sacramentos (en Bustares, Galve de Sorbe o Cendejas del Padrastro)



Lam. II.- Horche. Miembros de la ronda de Nochebuena. 24 de
Diciembre de 1989

que más adelante describiremos.

Se ha considerado que ciertos rituales celebrados en periodo navideño poseen elementos propios del carnaval (24). Apoyando esta tesis encontramos en Bustares una fiesta en la que los mozos corrían vaquillas y nombraban un Ayuntamiento entre ellos mismos. Por su carácter ejemplar nos detendremos en su descripción, aunque sea brevemente. El día de Todos los Santos, entre los mozos que podían aportar algo de dinero compraban una o dos cabras, "la machorra", a la que cuidaban hasta la Nochebuena.

La metían en la cabrá entrando en los turnos establecidos en el pueblo para sacarla a pastar y completaban su alimentación con berzas y otros forrajes que robaban a los vecinos. Algunas noches se divertían corriéndola por las calles. El día de Nochebuena se corría por última vez antes de matarla y esa misma noche se comían la asadura entre todos los mozos de la machorra que previamente habían alquilado una casa donde se reunían, organizaban las comidas y dormían -bien deshabitada o la de alguna viuda-. Para entonces ya se había formado el Ayuntamiento, integrado por el alcalde que era quien daba las órdenes, un regidor que imponía los castigos, un alguacil encargado de organizar a los mozos, avisarles a la hora, buscar al que falta, etc. y un ranchero que preparaba la comida. Las órdenes del alcalde se imponían durante la comida, siendo él quien indicaba cuando había que coger bola (comer carne), por ejemplo. Después de esta primera comida acudían a la misa del gallo vestidos de pastores, donde cantaban villancicos acompañados

de los instrumentos propios de la ronda. Terminada la misa comenzaba la ronda. La primera canción se interpretaba a la puerta de la Iglesia (número 126), continuaban cantando una segunda a la puerta de la casa del señor cura (número 134) y acto seguido rondaban a las mozas con un amplio repertorio de romances: La zarzamora (número 135), Los cinco sentidos (número 128), Los Mandamientos de amor (número 131), Sabadillo por la tarde (número 132), etc., terminando con una despedida que siempre era la misma:

Se me olvidaba decirte
lo caras que están las cuerdas
y en vez de darnos un real
nos darás una peseta.

Los cantares se interpretaban formando un coro unísono con dos grupos que cantaban de forma alternada: uno entonaba los dos primeros versos de la estrofa y el otro contestaba con los dos siguientes, terminando el un grito agudo o relinchido.

En Navidad se comía la o las cabras y el "segundo día de Pascua" tenía lugar el baile de la rueda consistente en un baile de jotas por parejas formando una rueda en medio de la cual un mozo -el alguacil- se encargaba de que no se deshiciera el círculo, castigando al que lo hiciera con un golpe en las piernas. El alcalde de mozos iba cambiando de pareja y al tiempo que las mozas bailaban con él, tenían que pagarle la ronda de Nochebuena.

Estas fiestas de mozos en las que se nombraba un

Ayuntamiento ficticio se celebraban en otras localidades en diferentes fechas dentro del ciclo de invierno: en Alcoroches el Martes de Carnaval, en Selas en San Blas, en Anquela del Ducado el día de las Candelas o en Ruguilla por Santa Agueda (25).

La hoguera, que ya hemos visto que se encendía en Nochebuena, aparecía también por San Antón en Pinilla de Molina, Sotodosos o Illana.

Según los datos obtenidos en esta recopilación podemos pensar que la música no jugaba un papel muy importante en el Carnaval propiamente dicho (excepto en los bailes de sociedad). Unicamente en Peralejos de las Truchas se pudieron obtener cantares de carnaval o murgas con texto disparatado y juego de palabras esdrújulas que creaban los mozos cada año para cantarlas en la calle tomando la música de las canciones de moda de la época, como aún sucede en otras partes de España. El carnaval popular era más propio de mascaradas callejeras y vaquillas.

1.2.2.- Ciclo de primavera. La fiesta de primavera por excelencia en la provincia es la que celebra la llegada del mes de mayo, considerado en la mentalidad popular como el mes del amor y la fertilidad; por ello los elementos que con más frecuencia aparecen asociados a ella son: árboles, enramadas y rondas de enamorados.

Angel Gonzalez Palencia y Eugenio Mele, en su obra La Maya nos proporcionan noticias de la celebración de la llegada de la primavera aparecidas en los primeros cantares líricos de la literatura hispánica, en la Edad Media. Las referencias se hacen más abundantes en las obras del siglo de oro, especialmente en el teatro, donde suelen aparecer ya los elementos característicos de la fiesta del mayo: amor, bailes, cantos de aves, enramadas y flores (26). Julio Caro Baroja amplía estas informaciones, pero también estudia en profundidad, en su trabajo sobre las fiestas de primavera, las diferentes representaciones que se han hecho del mes de mayo: arbol-mayo; pelele-mayo; chico vestido de flores llamado mayo; muchacha, rodeada de otras que piden para ella- maya. Mannhardt y Frazer constataron también, cómo en el centro y norte de Europa se concebía al mes bajo diferentes aspectos: en forma humana (muchacho o muchacha, muñeco o pelele); en forma vegetal (arbol, rama, flor) o combinando las dos formas (27).

En Guadalajara la fiesta presenta gran similitud en todas las camarcas -excepto en la zona de Atienza y Sigüenza donde no la hemos encontrado-. El treinta de abril por la noche, al dar las doce, se reúnen los mozos ante la puerta de la iglesia para echar el mayo a la Virgen (estos mayos aparecen localizados principalmente en la parte sur de Guadalajara) y continúan o, más exactamente continuaban, rondando a todas las mozas. A cada una de ellas se la dedicaba un canto específico de esta noche con el que quedaba emparejada a uno de los mozos de la ronda. Acabada ésta -

o bien antes de comenzarla- se plantaba un árbol en la plaza o junto a la iglesia que los mozos elegían de los alrededores del pueblo procurando que superase o, al menos se equiparase en tamaño al del año anterior y enramaban las ventanas de sus mayas. La palabra mayo, emcierra, pues, varios significados: mayo es la canción, el mozo con el que se empareja a cada moza o maya y el árbol que se planta en la plaza del pueblo. La muchacha o maya que pasa a ser la pareja de cada mozo-mayo se determinaba por diferentes procedimientos según que localidades:

- Se hacía un sorteo apuntando el nombre de las jóvenes en papeletas que se metían en una bolsa; se hacía lo mismo con los mozos y posteriormente se iban extrayendo papeletas de cada bolsa (por ejemplo en Algora y Orea).

- Los mozos pujaban por la maya que querían, debiendo pagar la cantidad determinada (en vino, aguardiente o dinero) después de echado el mayo. Era frecuente pujar teniendo como referencia el regalo que se esperaba obtener de la familia de la maya. Esta era la costumbre en Fuentelehiguera de Albatages, en Cendejas de la Torre, en Villanueva de Alcorón, Trillo y Ocentejo.

- Se mantenían las parejas que ya estaban formadas y se procuraba elegir el mayo que agradase a la moza o se llegaba a un acuerdo entre los mozos. Por ejemplo en Valdenúño-Fernández o Megina. En esta última localidad la estrofa con la que se establece la pareja dice así:

Señora...(nombre de la maya)

si es de vuestro agrado

el señor...(nombre del mayo)
se queda de mayo.

Cuando la emigración comenzó a dejar su impronta en los pueblos y la escasez de mozos y mozas dificultaba la formación de parejas, se generalizó en algunas localidades, como por ejemplo en Trillo, el pujar por una o varias mozas de la familia o de una familia amiga para evitar, de esa forma, que se quedaran "desmayadas".

El emparejamiento imponía una serie de obligaciones entre maya y mayo. Estas eran:

- Bailar juntos el día de la fiesta del mayo (día 1) o el domingo siguiente (Corduente, Tierzo, Valtablado del Río, Villanueva de Alcorón); en la romería más próxima a la fecha (el Corpus en Trillo, San Isidro Labrador en Valdesotos, San Juanillo -25 de junio- en Peralejos de las Truchas) o durante todo el mes (Algora, Fuentelahiguera de Albatages, Ocentejo -hasta la Ascensión-).

- Regalos del mayo a la maya: almendras, caramelos, cintas, pañuelos... en la mayoría de las localidades. En Ocentejo, sin embargo, era costumbre regalar una docena de huevos, como mínimo, y en Cardoso de la Sierra, Valdesotos, Fuentelahiguera de Albatages, Budia y algunos pueblos de la zona de Molina de Aragón se enramaba la ventana de la moza.

- Invitación de la maya al mayo a rosquillas, a almorzar o comer un domingo en casa de sus padres -normalmente el último de mayo- o bien ofrecía donativos de huevos y bollos para hacer una merienda juntos (Pinilla de Molina, Tierzo, Valtablado del Río) o los mozos solos (Corduente, Pareja, Terzaga). En Ocentejo, Villanueva de Alcorón y Trillo la comida de los mozos se hacía con el dinero o las especies (vino, aguardiente) obtenidas de la puja. Ultimamente el donativo se hacía en dinero.

Estas obligaciones provocaban situaciones tensas entre algunas familias cuando el mayo, si se había elegido por sorteo o puja, no era del agrado de los padres de la maya ni de la maya misma y tenían que invitarle a comer, por ejemplo. La moza, si no le gustaba la pareja siempre tenía el recurso de rechazarle, posibilidad que le brindaban al final de la canción:

Niña, si no estás contenta
con el mayo que te eché,
mañana vas a la iglesia
con el mandil al revés.

(Cardoso de la Sierra)

Algo que no solía hacerse. Como norma general había que conformarse como se da a entender en la siguiente estrofa:

Niña, si no estás contenta
con el mayo que te he echado
coge el camino de Priego

que te hagan uno de barro.

(Arbeteta)

Los matrimonios ficticios entre mayos y mayas que debieron estar tan extendidos tanto por la Península como por Europa central y nórdica, fueron prohibidos en diferentes ocasiones por la Iglesia (28), lo que ocasionó que, al instituirse la fiesta de la invención de la Cruz, el día tres del mismo mes, se trasladaran a ella, modificados, algunos de los rituales que se pretendía abolir. Así, en pueblos tan lejanos entre sí como Budia, Bocígano y Hontoba el mayo se cantaba el Día de la Cruz, lo que nos lleva a pensar que ésto podría haber pasado en otros pueblos de los que, por ahora, no tenemos noticias. En Valdenuño-Fernandez, la víspera de este día se volvía a rondar a las mozas con un tema llamado "el dibujo del amor" en el que se describe el ideal de belleza de una dama, tema que, como veremos, es habitual en los cantares de mayo.

El mayo-arbol que los mozos colocaban en la plaza del pueblo consistía en un tronco de chopo o pino joven, de los más largos y derechos que se encontraran, pues era la representación de los mozos de ese año y había de competir con los mayos precedentes. Antes de plantarlo se pelaba de ramas excepto en la copa donde se solían colocar cintas o frutas. El mayo presidía la plaza todo el mes, después lo vendían y con el dinero obtenido organizaban una merienda.

La costumbre de enramar la ventana de la maya o la novia estaba asociada a la fiesta de mayo, pero también a otras fechas de la primavera o comienzos del verano. En localidades como Sigüenza, Alcoroches, Molina, Checa y Algora se enramaba en San Juan. También en esta fecha se colocaba un pimpollo en Pinilla y Orea y se encendían hogueras en Sigüenza y Pinilla de Molina. En Alcoroches el pimpollo se colocaba el día de San Pedro, fecha en que se volvían a enramar las ventanas de las mozas en Molina y Pinilla. En el otro extremo de la provincia, en Valdesotos, las enramadas y el pimpollo son propios del día de San Isidro.

Las enramadas consistían en adornos florales con cintas y frutas. No obstante, a veces, también se manifestaban sentimientos de desagrado poniendo ramos de cardos o manchando de ceniza la puerta de la moza a quien se quería agraviar; por lo general, como consecuencia de algún rechazo amoroso.

Respecto a la forma de interpretar los mayos encontramos algunas variantes. Lo más común era que los cantasen los mozos formando un coro de voces unísonas o que se escogieran las mejores voces y los demás acompañasen con instrumentos de ronda y palmas, pero también encontramos la organización en dos grupos que cantan alternados, siguiendo una antigua modalidad de canto. Un grupo cantaba los dos primeros versos de la cuarteta (en Orea lo constituían los dos mozos con mejor voz del pueblo) y el resto coreaba los dos restantes. En Alcoroches, Ocentejo y Pareja el

primer grupo de voces cantaba un tono más alto que el siguiente.

Los instrumentos que acompañan a la ronda pertenecen a dos grupos: el de los cordáfonos y el de los idiófonos. Entre los pertenecientes al primero la guitarra es imprescindible, documentándose en todas las localidades de las que se han obtenido datos. Puede ir acompañada de bandurria, laud y, en menor medida, de violín, reuniéndose los cuatro instrumentos en las rondas más ricas, como sucedía en Valtablado del Río, Tierzo o Pinilla de Molina. En cuanto a los idiófonos, los más generalizados son la botella, los hierros y el almirez. Menos frecuentes son los huesos, las castañuelas y los platillos y solo esporádicamente se citan las campanillas y las "seiras" (especie de molusco bivalvo). Las actuales rondallas y los grupos musicales de inspiración folklórica incluyen también las sonajas y la pandereta.

La transmisión de los mayos no estaba institucionalizada, sino que se aprendía a fuerza de oírlos cantar cada año. No obstante, en ocasiones los hemos encontrado escritos en los cuadernos donde los mozos apuntaban cantares de ronda (Orea, Villanueva de Alcorón) o, incluso, en los de las mozas. Resulta curioso el que, a pesar de ser una canción interpretada por los hombres, quienes mejor la recuerdan en la actualidad - en aquellas localidades en las que ya no se canta- son las mujeres, a quienes iba destinada.

La interpretación del tema musical que nos ocupa dejó de ser general en los pueblos de la provincia de Guadalajara hace unos treinta años cuando ya eran notables los cambios producidos no solo en la estructura de la población a causa de la emigración, sino también porque los medios de comunicación empezaron a generalizarse y a difundir otros gustos y otros "ideales de vida" que tenía poco que ver con la realidad rural a la que, por otra parte, se menospreciaba. Sin embargo, algunos elementos aislados de la fiesta del mayo han perdurado hasta hoy de forma intermitente -como el mayo-arbol plantado en la plaza, de cuya venta, al final del mes, se obtenía dinero para organizar una comida-. Otros se están recuperando por voluntad de grupos o personas individuales de cada localidad o foráneas -como algunos maestros o sacerdotes- o bien promovidos por instituciones oficiales como el Ayuntamiento o la Diputación provincial con premios o subvenciones. Este es el caso de las rondas o rondallas que interpretan actualmente los mayos. Estas rondallas las componen voces mixtas de niños (Salmerón o Pareja, por ejemplo) o de adultos tanto mozos como casados (en numerosos pueblos de la Alcarria Baja) que interpretan junto a la iglesia tanto el tema dedicado a la Virgen como el de las mozas, con frecuencia sobre un escenario preparado para ello (por ejemplo en Pastrana).

El tema tratado es siempre de galanteo, con abundantes piropos a la dama pero podemos observar dos grandes grupos de mayos-canción: uno, el más difundido, es El retrato, consistente en

un largo poema formado por cuartetos asonantados de versos hexasílabos en el que se va describiendo todo el cuerpo de la mujer desde la cabeza a los pies, el otro narra el desarrollo del ritual de emparejamiento de mayas y mayos. Entre los pertenecientes al primer grupo podemos diferenciar dos versiones en el tratamiento literario del tema: la primera está constituida por un poema de estrofas encadenadas mediante la repetición de una palabra o del último verso completo de la estrofa anterior mientras que la segunda es un poema de estrofas sueltas del que podemos distinguir dos variantes: aquella que comienza la descripción de cada parte del cuerpo utilizando una fórmula enfática presentativa como "esa es...", "ese es...", "esos son..." y la que inicia la estrofa enunciando directamente la parte del cuerpo precedida de un adjetivo posesivo: "tu pelo...", "tu nariz...". Las dos variantes utilizan símiles y epítetos muy parecidos y siguen el mismo esquema estructural en el poema. En ocasiones los mayos mezclan estas dos fórmulas, como sucede con los que hemos documentado en Trillo, Arbeteta y Valtablado del Río, e incluso, las estrofas encadenadas con las sueltas en un mismo poema, como en los recogidos en Orea y en Sotodosos. Por su parte, el mayo de Yebra presenta la irregularidad de retratar a la dama utilizando versos octosílabos que es la métrica que corresponde a los mayos documentados en la zona norte de la provincia de Guadalajara cuya temática es diferente al retrato

Los mayos pertenecientes a la primera versión (tema del

retrato en forma de poema poliestrófico encadenado) siguen una estructura fija que es la siguiente:

- Bienvenida a mayo: oscila de los dos versos del mayo de Algora a las cinco estrofas del de Pastrana.
- Solicitud de licencia para cantar: una o dos estrofas para pedirla y una o dos estrofas para tomarla.

- "Dibujo" del mayo: enumera las distintas partes del cuerpo: cara ----- en 10 localidades

cabellos y cabeza -----	"	9	"
pendientes y frente-----	"	9	"
cejas, pestañas, ojos-----	"	6	"
mejillas -----			
nariz -----			
dientes, boca, labios -----	"	6	"
barbilla -----	"	3	"
garganta -----	"	3	"
pecho -----	"	4	"
brazos -----	"	4	"
manos -----	"	3	"
cuerpo -----	"	4	"
pié, pierna -----	"	4	"

- Nombra a la maya: una estrofa
- Preparación para echar el mayo: una estrofa
- Adjudicación del mayo: una estrofa

- Recomendación para que lo acepte: ocupa desde una estrofa en el mayo se Pareja a cuatro del de Salmerón
- Piropos a la maya: solo los encontramos en dos localidades, en Pastrana se extienden en cuatro estrofas y en Peralveche en una
- Solicitud de bendición: una estrofa
- Despedidas: de dos a cuatro estrofas

Estos mayos están recogidos en las siguientes localidades:

<u>localidad</u>	<u>nº cancionero</u>	<u>nº de estrofas recogidas</u>
Albalate	1	9
Alcoroches	9	20
Algora	23	7
Almoguera	35	6
Ocentejo	465	21
Orea	479	24
Pareja	491	24
Pastrana	495	32
Peralveche	523	19
Salmerón	546	29
Sacecorbo	545	4
Villanueva de Alcorón	822	28

Transcribimos el mayo de Pastrana, publicado por Manuel Santaolalla LLamas en "Pastrana. Apuntes de su Historia, Arte y

Tradiciones. Pastrana, ed. del autor, 1979, por ser el más completo si bien en los últimos años unicamente suelen cantar las estrofas señaladas con *

MAYO A LAS MOZAS
♩ = 126 8...

Es la moza a treinta del A bríl cumplido
a le pa rui de ma al que un yola ve ni da

Re M Aa A'6 A'c Ad

Estamos a treinta
del abril cumplido
alegraros mozas
que mayo ha venido.
Ha venido mayo
bienvenido sea,
para que galanes
cumplan con doncellas.

Ya ha venido mayo
por esas cañadas
bendiciendo trigos
granado cebadas.

Esta noche, amigos,
vamos a rondar
a cantar el mayo

para festejar.

Vino fin de abril *
floreciendo mayo
con verdes pimpollos
blancos y encarnados.

Encarnada rosa, *
gentil primavera,
los que han de cantarte
tu licencia esperan.

Esperando estamos
luz de la mañana
ver le cielo abierto,
y el sol en tu cara.
Cara pinto hermosa *
pieza de ajadrez,
para dibujarte
no traigo pincel.

Pinceles no traigo, *
pluma me has de dar
de tus alas blancas,
águila imperial.

Aguila imperial *
que al suelo reposas,
despierta si duermes
y oirás las coplas.

Copiosos y rubios *
tus cabellos son,
tu cabeza sala
de la discrección.

La discrección brilla
tus finos pendientes
formando tupidas
flores en tu frente.

Frente y cejas rubias
tus pestañas brillan,
tus ojos luceros
relumbrantes niñas.
Relumbrantes son
tus mejillas bellas,
tu nariz preside
un crisol de perlas.

Perlas son tus dientes
tu boca un clavel,

tus labios partidos
dulce panadel.

Dulce panadel
tus dientes de nacar
tu barbilla arbitrio
que la nieve cuaja.

Cuajaba la nieve
tu bella garganta,
dos fuentes que brotan
del pecho dimanan.

Dimanan del pecho
fuentes que azulean
que a la nieve cuaja
y los alimentan

De alimento son,
señora, tus brazos;
son dos ramilletes
de cristal tus manos.
Manos, más que manos,
pues ¿quien os pintaron...?
niña tan bonita
talle tan delgado.

Delgada sois, niña;
pòdeis perdonar,
que hermosura tanta
no pueda pintar.

Pintaré la pierna,
graciosito el pié,
pequeñito encanto,
hechicera es.

Hechicera es
aquesta señora,
X se llama
esta bella aurora.

Aurora en sus luces
formó una diadema
representa a Mayo,
sea enhorabuena.

Sea enhorabuena,
pimpollo de abril,
X (nombre del mozo)
mayo ha de venir.
Ha de venir mayo

verde y florecido,
espero, X
ser por tí querido.

Quiérole X
quíerele amorosa,
jardín jaspeado
de clavel y rosa.

En este jardín
se cría una flor,
X se llama
la rosa de olor.

Con flores y lirios
que en tu jardín haya,
para tu cabeza
te haré una guirnalda.

Te haré una guirnalda
para tu cabeza,
este es tu regalo
que tu amante deja

Olorosa rosa
ya que esta nos falta,

por las bendiciones
de tus manos blancas.

Blanca era la aurora
y le dijo al sol,
espejo brillante
de mi corazón.

Espejo brillante
de mi corazón
luna sin menguante,
quédate con Dios

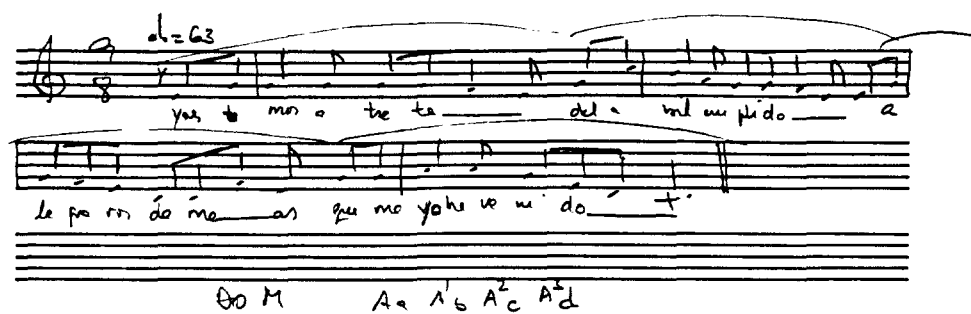
Quédate con Dios, *
luz y encanto mío,
perdona los yerros
que en mi lengua ha habido.

Quédate con Dios, *
espejo brillante,
quédate con Dios
que voy a otra parte.

La segunda versión (tema del retrato en forma de poema poliestrófico suelto) está documentado en diecisiete localidades. Entre ellas, señalamos con * los que sigue la fórmula presentativa:

<u>Localidad</u>	<u>nº cancionero</u>	<u>nº estrofas recogidas</u>
Arbeteta	65	24
Budia	117	13
Corduente	284	16 *
Gualda	342	22
Illana	384	42
Megina	419	24 *
Orea	479	24 *
Peñalver	505	29
Peralejos de las Truchas	515	22 *
Pinilla de Molina	532	27 *
Solanillos del Extramo	618	18 *
Sotodosos	663	23
Terzaga	684	7
Tierzo	693	18 *
Trillo	715	24
Valtablado del Río	781	26
Yebra	840	13

Transcribimos el mayo de Valtablado en el que se mezclan las dos fórmulas



Estamos a treinta
del abril cumplido
alegraros damas
que mayo ha venido

Ya ha venido mayo
por aquella arboleda
floreciendo trigos,
cebadas y avenas

A esta puerta hemos llegado
con deseos de cantar
para ver si tus padres
licencia nos quieren dar.

Cuando no contestan
ni nos dicen nada,
señal que tenemos
la licencia dada

Esa es tu cabeza
es tan redondita
que en ella se forma
una margarita

Tu pelo madama
es madeja de oro,
cuando te lo peinas
se te enreda todo
Tu frente madama
es campo de guerra
donde el rey Cumplido
plantó su bandera.

Esas son tus cejas
son tan arqueadas
que al arco del cielo
están comparadas.

Esas son tus pestañas,
son dos picaportes
que cuando los cierras
se sienten los golpes.

Esos son tus ojos,
son dos luces claras

son los que relumbran
a mis esperanzas.

Esas tus orejas
con tus dos pendientes
cadenas y grillo
para mí son fuertes

Esas tus mejillas
tan recoloradas
que ellas mismas dicen
que estás "upilada"
Tu nariz aguda
es filo de espada
que a los corazones
sin sentirlos pasa

esa es tu boquita
con tus dos carreras
de dientes que tienes
que parecen perlas

Ese hoyo que tienes
en esa barbilla
sepultura y caja
para el alma mía

Esos son tus pechos,
son dos fuentes claras
donde yo bebiese
si tu me dejaras

Tu cintura un junco
criado en el río
todos van a verte
jardín tan florido

Tu vientre madama
parece arboleda
que a los nueve meses
cría fruta nueva
Ya vamos llegando
a partes vedadas
donde yo no puedo
dar las señas claras

Esos son tus brazos
de la mar son remos
que rigen y guían
a los marineros

Esos son tus dedos

con sus diez anillos
para mí son fuertes,
cadenas y grillos

Esos son tus muslos,
son de oro macizo
donde se mantiene
todo el edificio

Zapatito blanco,
media encarnada,
bonita es la niña
pero bien pintada

Ya te hemos pintado
todas tus facciones,
ahora falte el mayo
que te las adorne
El mayo que quieras
dímelo de claro
para ver si puedo
agardarte en algo

El mayo que te han echado,
se de tu agrado no es,
mañana si vas a misa

ponte el delantal al revés.

La estructura del poema es algo más simple que las de la primera variante aunque la descripción del cuerpo es más detallada como podemos observar a continuación:

- Bienvenida a mayo: de 1 a 4 estrofas
- Solicitud de licencia para cantar: 1 estrofa para pedirla a los padres o a la maya y otra para tomársela.
- Dibujo del mayo (o retratar, cantar o pintar las facciones):

cabeza	12	localidades
cabellos	15	"
frente	14	"
cejas	14	"
ojos	16	"
párpados/pestañas	2	"
nariz	14	"
labios	3	"
boca	12	"
hoyo de la barbilla	8	"
oidos	1	"
orejas	12	"
mejillas/carrillos	6	"
garganta	10	"
brazos/hombros	11	"
manos	2	"

dedos	8	"
pechos	16	"
cintura	12	"
cuerpo	3	"
vientre/barriga	10	"
muslos/piernas	14	"
sexo	14	"
rodillas	7	"
pié	4	"
zapatos/medias	11	"

- Estrofa de conclusión del retrato y preparación para echar el mayo
- Echar el mayo: 1 estrofa
- Recomendación para que lo acepte: 1 estrofa
- Recomendación si no le ha gustado: 1 estrofa
- Despedida con jotas (seguidillas en el caso de Budia e Illana).

Los mayos de la provincia que conocemos a través de la bibliografía (ver mapa) utilizan todos el tema del retrato. Pertenecen al grupo de la primera variante (poema poliestrófico encadenado) los de Canredondo, Escariche, Hontoba, El Recuenco y Ruguilla. Entre los que forman un poema poliestrófico suelto, (variante segunda) Huertahernando y Molina utilizan la fórmula presentativa para comenzar cada estrofa mientras que Bernínches, Mondejar y Yélamos de Abajo las inician enunciando directamente

cada parte. El mayo de Auñón presenta la particularidad de que comienza encadenando las estrofas y a partir de la número nueve se convierte en un poema poliestrófico suelto.

Los símiles y epítetos utilizados en la descripción de cada parte del cuerpo presentan grandes semejanzas entre ambas variantes. Según el orden del poema son los siguientes:

- cabeza: redonda, pequeña
= naranjita, margarita
- cabellos = madejas de oro, rizos de oro, trenzas de oro,
hebras de oro se enredan o rizan al peinar o
bien se desenredan solos.
- frente: espaciosa, graciosa, de oro cupido (sic)
= campo de guerra, campo de veda, plaza entera,
castillo de guerra/donde el Dios Cupido,
Jescristo, el rey Cumplido, el rey Fernando, el
rey de España/ plantó su bandera
- cejas: arqueadas, terciadas
= arco iris, arco del cielo, luna nueva.
- ojos = dos luceros (lucerillos, luceros del alba, luceros
claros), estrellas claras, dos luces claras/
que alumbran de noche, que tumban de noche, que van
alumbrando /a los angelitos, a cantar los mayos, esos
cuerpecitos, a los marineros, a mis esperanzas.
- nariz = filo de espada, punta de espada, fina espada/
a los corazones/ sin sentir los pasa.

- párpados = picaportes/que cuando los cierras/se sientes los golpes (solo aparece en Arbeteta).
- pestañas - como los párpados de Arbeteta (se nombran en Valtablado).
- labios: recolorados, de filigrana, de fina grana
= grana, broches de plata, bello encaje.
- boca- dientes: menudos = fino nacar, perlas.
- hoyo de la barbilla = caja, sepulcro, sepultura/ para el alma mía
- oído = dos granitos de oro/que por ellos oyes/ lo que hablamos todos (unicamente en Pinilla de Molina)
- orejas: con o sin pendientes/adornan/ tu cara y tu frente.
- mejillas- carrillos: ronrosados, coloradas, recoloradas,
=jarras de almendras, rosas de hojas grandes, grana, flores de mayo/ dicen si estás "upilada", crían flores
- garganta- cuello: clara y bella, serena, lisa, de fino cristal/ el agua que bebes se clarea, se divisa.
- hombros = escaleras/ para subir al cielo/ y bajar por ellas
- brazos = dos fuertes remos, de la mar son remos, ramas de donde salen las manos y los dedos/ guían y gobiernan, dominan, rigen/ a los marineros

- manos: blancas, labradas a torno, de nieve
= dos alabastros/todo lo que bordan/ para mí un encanto
- dedos: con anillos
= cadenas, prisiones, grillos, azucenas cogidas en mayo.
- pechos = fuentes claras, manzanas blancas y encarnadas que parecen nieve
- cintura: bien cimbreada, redelgada,
= mimbre, junco/ siempre voy temblando/ de que se te rompa/ cuando vas andando.
- Cuerpo = caja de guerra/ cuando lo tocan/ todo se retiembla.
- vientre- barriga = campo de guerra, tambor de guerra
(similar al cuerpo), arboleda/ que a los nueve menses/ cría fruta nueva.
- sexo = partes vedadas, ocultas, secretas, vergonzosa, no se nombran, el palacio real/ no podemos dar señales claras, se colocan todos mis deseos.
- muslos- piernas = oro macizo, fuertes columnas/ donde se sostiene, mantiene, sujeta, coloca, gobierna/ todo el edificio, artificio, hermosura.
- rodillas = borlas de plata, de nacar, de oro, almohadas blandas

- pié: pulidito, de oro macizo, andar menudo.
- zapatos: blanco, verde, picado.
- media: encarnada, colorada, calada, de seda con liga de seda, encarnada.

Como podemos observar, aparece con frecuencia la distorsión de palabras cultas no entendidas por los cantores. Por ejemplo, en la siguiente estrofa

Copiosos y rubios
 tus cabellos son,
 tu cabeza es ara
 de la discrección.

la palabra ara se transforma en sala (Pastrana), ala (Algora), oro (Salmerón) o aro (Pareja).

Lo mismo sucede en esta otra:

Con discrección brillan
 tus finos pendientes
 formando Cupido
 flores en tu frente.

Cupido deriva en tupidas (Pastrana), a pupilo (Alcoroches) o en esculpidas (Ocentejo). En la estrofa dedicada a la frente, el dios

Cupido se sustituye por algún personaje más familiar:

Tu frente espaciosa
 es campo de guerra
 donde el dios Cupido
 plantó su bandera.

En Arbeteta, Budia y Gualda pasa a ser el rey Cumplido, en Tierzo el rey Cupido, en Solanillos es el rey Fernando y en Sotodosos el rey de España. Finalmente, en Peralejos de las Truchas la estrofa se ha cristianizado totalmente:

Tu frente espaciosa,
 una plaza entera,
 donde Jesucristo
 plantó su bandera.

Fuera de las fiestas de mayo, encontramos el tema de la descripción de una dama en pueblos de la Sierra del Alto Rey y del Ocejón siempre en contexto de ronda de mozos. En Bustares se interpretaba durante la ronda de Nochebuena; En Valverde de los Arroyos se continúa cantando la víspera de la Octava del Corpus a todas las mujeres del pueblo como una forma de anunciar la fiesta y de advertir que el baile va a comenzar. Tenemos noticias de que se cantó en El Espinar (pedanía de Campillo de Ranas) en el mismo contexto que en Valverde. Ya no se recuerda la melodía, pero el texto lo conocemos porque se encontraba escrito en uno de los cuadernos que utilizaban las mozas para apuntar las letras de las

canciones de Cuaresma y Semana Santa.

Pero la extensión del Retrato excede los límites de la provincia de Guadalajara, si bien, unido a la fiesta de mayo, no parece sobrepasar hacia el norte las serranías de Sigüenza y Molina de Aragón. En el mismo contexto descrito para Guadalajara lo encontramos en Albarracín (29), Cuenca (30), Toledo (31) y La Mancha en general (32), Valencia -localizados principalmente en la zona de Requena-Utiel- (33) y Extremadura (34). Formando parte del canto de las marzas lo encontramos en Burgos y Santander (35) y como canción de ronda, de Nochebuena, a veces incluído en romances, en amplias zonas de Castilla y León (36), Cataluña y Andalucía (37). Sabemos que también se canta en Portugal (38), en las Azores, M. Alvar lo recoge en Marruecos como canto de boda sefardí (39) y que existen canciones de mayo en Italia (40), Francia o Dinamarca.

Los mayos han sido estudiados desde el punto de vista literario. M^a Carmen Romero Pemán ve en el origen de las canciones de mayo caracteres de la poesía cortesana y del amor cortés, en los que se percibe la influencia de la literatura provenzal, y de un canon de belleza clásico. Aunque los ejemplos actuales parecen contener abundantes rasgos barrocos, piensa que en realidad su estructura responde a una concepción lírica de los cancioneros del s. XV como, por ejemplo el pedir licencia para cantar a la dama, el reconocimiento de la tropeza de la lengua del poeta para

retratarla y el retrato de acuerdo a una concepción clásica de la belleza aunque utilice metáforas barrocas (41). Por otra parte, el retrato como canción de ronda, parece derivado del cantar judeo-español dice la nuestra novia en el que se glosan las partes del cuerpo de la desposada de la cabeza a los pies, aplicando a cada una de ellas una metáfora o, al menos, el cantar judeo-español y los mayos pertenecen a una misma tradición literaria (42)

Según nuestros datos, los mayos que no retratan a la dama están concentrados en el oeste de la provincia, con la salvedad de Peñalver, en las siguientes localidades:

<u>localidad</u>	<u>nº cancionero</u>	<u>nº estrofas recogidas</u>
El Espinar (Campi- llo de Ranas)	193	3
Cardoso de la Sierra	209	27
Casar de Talamanca	214	17
Colmenar de la Sierra	278	14
Fuentlahiguera de Albatages	318	9
Peñalver	506	10
Valdenuño-Fernandez	727	12
Valdesotos	731	9

El tema desarrollado en ellos es la adjudicación del mayo y la enumeración de las obligaciones de ambos, todo ello expresado en un poema formado por cuartetos de versos octosílabos excepto en el de Peñalver que son hexasílabos.

Podemos diferenciar cuatro versiones diferentes:

1ª versión: localizada en el noroeste, en los pueblos de la sierra: El Cardoso de la Sierra, Colmenar de la Sierra, Valdesotos y probablemente Campillo de Ranas (El Espinar) -la melodía de las tres estrofas recopiladas es muy similar a la de los mayos de este grupo-.

2ª versión: documentada al sur de los pueblos anteriores, ya en la comarca de La Campiña, en Fuentelahiguera de Albatages y El Casar de Talamanca.

Ambas versiones siguen una estructura muy similar en la que podemos observar las siguientes partes:

- El anuncio de la llegada del mes de mayo (solo lo encontramos en los pueblos de la Campiña):

Buenas noches nos de Dios

de San Felipe y Santiago.

Hemos tenido noticias

que ha venido el mes de mayo.

Mes de mayo, mes de mayo,
 el de los fuertes calores
 cuando las cebadas granan
 y los trigos (sic) echan flores.

(Fuentelahiguera de Albatages)

- Pedir licencia para cantar: una estrofa
- Adjudicación de la licencia: de una estrofa en El Cardoso de la Sierra a tres en El Casar y Fuentelahiguera.
- Adjudicación del mayo: una o dos estrofas
- Posibilidad de la maya de expresar su rechazo al mayo: una o dos estrofas.

El mayo de El Cardoso de la Sierra se completa con la descripción de las obligaciones que tienen mayo y maya entre sí, algunas estrofas en las que se piropea a la maya -que en el de El Casar de Talamanca se convierten en declaración de amor- y despedidas. En él aparecen todos los elementos que conforman esta fiesta como podemos ver a continuación:



La m / M. Aa B_b C_c Dd

Mayo florido y hermoso
que a esta puerta me has traído
para cantaros el mayo
señora, licencia os pido.

Esa licencia, galán,
usted la lleve consigo.
Eche mayo a quien quisiera,
no echándome a mí en olvido.

¿Quien echaremos por maya,
por esposa y por mujer?
Echaremos a
que es más linda que un clavel

¿quien ha de ser tu galán
que corte y derrame flores?
Aquí se queda.....
que vela por tus amores

Ella dice que le quiere
y el dice que tanto o más.

Se juntaron dos amores
que jamás se olvidaran.

Hasta aquí se ha hecho una boda
sin cura y sin sacristán.
Por este año ya está hecha,
por el otro, Dios dirá.

Ya sabes la obligación
que tienes tú con el mayo:
darle de almorzar mañana
rosquillas pa todo el año.

Ya sabes la obligación
que tiene el mayo contigo:
darte un pañuelo de seda
para fiestas y domingos.

Niña si no estás contenta
con el mayo que te he echado,
pon mañana el ¿.....?
y le cortas liso y largo.

Niña si no estás contenta
con el mayo que te eché,
mañana vas a la iglesia

con el mandil del revés.

Ir cantando, ir rondando
mocitos y rondadores
ir cantando, ir rondando
a este ramito de flores

Este ramito de flores
que en la cabecera está
poniendo la mano encima
¿.....? florecerá

Donde florecen las rosas
floreceran los laureles.
Así florece tu cara
entre todas las mujeres.

Entre todas las mujeres
eres, eres y serás,
entre todas las mujeres
una como las demás.

(continúan algunos cantares de ronda)

.....

Despedidas a la rosa

despedidas al clavel
despedidas al lucero
que sale al amanecer.

Despedidas al lucero,
despedidas a la palma,
despedidas al lucero
que sale al rayar el alba.

Estos mayos tienen sus paralelos en los de la zona noreste de la provincia de Madrid que limita con Guadalajara recopilados por M. García Matos. En ellos se describe, casi exactamente, la solicitud de licencia, la adjudicación del mayo y la manera en que la maya puede expesar el rechazo a su pareja (43).

3ª versión: en la que se mezclan estrofas de marcado caracter popular con otras de estilo más culto; la encontramos unicamente en Valdenúño-Fernandez:

$\text{♩} = 126$

co men za el nom bre de tí o es no que

me ra co men za ar to do el que co men za ca ba

yo no sé me ra ca ba ar se no

ya que co men za do her mo si na ma de a na voy

a de for za te no che lu ra me de tu ven ta na

Aa Bb Cc C/d (D + D) e f E₂ Fh

Sol M - Sol m.

Comienzo en nombre de Dios
no quisiera comenzar,
todo el que comienza acaba,
yo no quisiera acabar.

Pero ya que he comenzado,
hermosísima diana,
voy a dejarte esta noche
enramada tu ventana

Ayer pasé por aquí
y vi una rosa temprana
que esperaba a su clavel
para adornar su ventana.

mas viendo esa blanca rosa
que esperaba a su clavel
me fui al jardín más hermoso
que ha habido y que puede haber.

Me fui al jardín delicioso
que es el mejor de la tierra
y no hallé más de una flor
para esta dama que espera.

eres la inmensa imperial
sin salir a relucir
cortada en el mes de mayo
nacida en el mes de abril.
¿Quien será el atrevidillo
que por tí derrame flores?
será (Fulano de tal)
que muere por tus amores.

Con tijeras de oro fino
corté el clavel más hermoso
que ha de servir de testigo
si consigo ser tu esposo.

Si a tu esposo quieres ver
o le tienes afición
yo te echaré el mayo
prenda de mi corazón

Tres días hace no como
tan solo en considerar

la señorita (Mengana)
que mayo yo la he de echar

Si acaso no estás contenta
con el mayo que te he echado
mañana si vas a misa
lo escogerás de tu mano

Con eso te quedarás
más contentita y alegre
que el rey con sus alcabalas
y el mundo con cuanto tiene.

4ª versión: es la única que encontramos en un pueblo de la comarca de la Alcarria -Peñalver- que no "dibuja" a la dama manteniendo, sin embargo la medida de los versos común a las mayos de esta zona:

Salve mes de mayo
salve primavera
salve, dulce encanto
que alegra la tierra.

Ya llega la noche,
sea enhorabuena,
de cantarte el mayo
regalada prenda.

No hay pluma que escriba,
ni menos poeta,
ni pintor que pinte
tu sin par belleza.

Quítase la luna,
el sol vaya fuera,
al oír el nombre
de esta dama bella

Quien será el dichoso
de tu gusto, perla
quien, si no el amante
que canta a tu puerta.

Ya de ti me ausento.
Adios, rosa bella
Adios flor de lis,
Adios, azucena

Adios, rosa blanca
Adios, rosa fresca,
Adios, ramillete
de escogidas perlas

En fin, me despido
de mi rosa bella.
tu amante rendido
tienes a tu puerta.

Por otra parte en los pueblos cercanos a Molina de Aragón, el día 30 de abril por la noche se hacía una ronda a las mozas, pero no había una canción determinada para esta ocasión (Mapa 3).

La canción del mayo, interpretada en el contexto descrito más arriba, se convierte en un elemento del lenguaje ritual a través del cual la fiesta del mayo adquiere mayor eficacia. Su inclusión dentro de un tiempo festivo en el que se celebra el "renacer" de la vida y su unión a símbolos de fertilidad como el mayo-arbol, plantado generalmente en la plaza pública, dan un significado claro a este tema musical, con texto de galanteo, en el momento en que se interpreta. Significado que viene a ser confirmado en momentos posteriores. Primero, con los regalos que la maya hace a su pareja al día siguiente de la ronda, consistentes en huevos -otro símbolo de fertilidad- o bien rosquillas y, después, en el emparejamiento para el baile, durante un periodo variable según la localidad y en la visita del mayo a la casa de la moza que eligió. Como observa Caro Baroja, parece ser que era en este mes cuando se concertaban mayor número de matrimonios.

Ya dijimos que la música se inserta en la vida social articulando las relaciones entre los diferentes individuos que forman una comunidad con una funcionalidad diferente en cada caso. La función de los mayos es clara: favorecer la formación de parejas nuevas y fortalecer las ya existentes. Esto se manifiesta de diversas formas:

- en el momento de la puja -cuando este es el sistema utilizado- cada mozo aspirará a conseguir la moza que más le gusta y, si existen parejas ya formadas, el mozo deberá impedir que otro se lleve a su novia.

- cantando el mayo, con el que se establece el emparejamiento, bajo la ventana de la moza.

- con el compromiso a bailar durante un periodo determinado, si se acepta el mayo, y el intercambio de regalos.

También observamos que existe una funcionalidad dirigida al fortalecimiento de las relaciones entre los mozos propiciada por la comida que realizan en común con lo obtenido durante la puja y los donativos de las mayas.

Pero en los hechos musicales además, como en cualquier otro aspecto de una cultura se refleja la estructura y las tensiones de la sociedad que participa de ella, y cuando mejor se manifiestan éstas, en relación con la ronda de mayo, es en el tiempo preparatorio de la misma, en el momento del sorteo o subasta, siendo esta última la que presentaba mayores problemas a

los protagonistas de la fiesta.

La subasta pone de manifiesto, por una parte, las diferencias económicas entre los mozos de la ronda ya que cada uno sólo podía pujar según sus posibilidades, a pesar de que algunos se dejaran los ahorros en la puja, pues el que tuviera una economía más fuerte podía elegir a la chica que quisiera aunque estuviera ya comprometida. Por otra parte, es un exponente de las tensiones sociales, evidenciadas en la lucha por una moza, no siempre por motivos emocionales; también en el hecho de rechazar la mujer una pareja formada bien por puja o por sorteo o en los actos de desagravio de un hombre hacia una mujer que le había dado un desplante, como eran las canciones descorteses, las enramadas de cardos u ortigas o el manchar la puerta de su casa con ceniza, por ejemplo. Finalmente, puede mostrar el grado de integración o aceptación social de los individuos en la comunidad, observando la participación o no en todo el proceso de la fiesta, de un mozo o el desinterés general por una moza por la que nadie puja y que, al final queda "desmayada". Esto lo confirma el hecho de que, cuando el número de mozas superaba al de mozos, estos procuraban pujar también por las mujeres de su familia y evitar así que quedaran "desmayadas".

Algunos de los elementos de la fiesta de mayo se repiten por San Juan y San Pedro cerrando esta última el ciclo festivo de primavera. Ya hablamos más arriba de las enramadas que se hacían

en estas fechas en zonas de Sigüenza y Molina de Aragón pero también son características las rondas de mozos. Hemos obtenido datos de ellas en Arbancón, La Huerce y Sigüenza pero únicamente en Sigüenza se continúan cantando las sanjuaneras y celebran la Sampedrada en Budia. Las sanjuaneras son cantares con estructura de cuarteta octosilábica sonantada a la que se añade un estribillo heterométrico y una melodía específica que entonan los mozos la noche del 23 al 24 de junio. Tradicionalmente se rondaba por las calles y se cantaba y bailaba en los lugares en donde se había colocado un pequeño altar y un arco de flores. En la actualidad han pasado a formar parte del repertorio de la rondalla y del grupo de danzas de Sigüenza quienes las interpretan, en la fecha tradicional, en un escenario que se instala para la ocasión en la Plaza del ayuntamiento, donde también se enciende una gran hoguera. Los arcos de San Juan se continúan poniendo en distintos barrios de la ciudad delante de los cuales las niñas, vestidas con el traje regional, bailan jotas castellanas que suenan en tocadiscos o cassettes.

1.2.3. y 1.2.4.- Ciclo de verano y otoño. En estas dos estaciones tienen lugar la mayoría de las fiestas patronales de los pueblos de Guadalajara, concentrados sobre todo en el Día de la Virgen y en el de San Roque (15 y 16 de agosto, respectivamente). Esto sucede especialmente en la actualidad, por haber sido trasladadas a estas fechas de vacaciones aquellas que



Lam. III.- Sigüenza. Niñas bailando ante un arco de San Juan
23 de Junio de 1986

se celebraban más tarde, como es el caso del Cristo de septiembre, cuando hoy los pueblos han disminuido de forma considerable su población de hecho.

Las rondas y los bailes eran parte fundamental de la fiesta y estos últimos continúan siéndolo, aunque en general sean de otro tipo, no tradicionales. Como norma, la víspera rondaban los mozos y al día siguiente los casados. Igualmente imprescindibles eran las novenas y las procesiones con el Patrón o la Patrona y todo el ritual que las acompaña, del que hablaremos más adelante.

1.3. Canciones de trabajo.

Los diversos efectos que la música produce en los individuos que realizan un trabajo, como reguladora del ritmo y como mitigante de los esfuerzos y adversidades que conlleva y también en los animales que participan en las diferentes labores, han sido objeto de varios estudios llevados a cabo por distintos investigadores (44). El hombre del campo experimenta la acción benéfica del canto mientras trabaja y expresa su concepción de la música en relación con el trabajo en múltiples refranes:

"Quien canta, sus males espanta"

"Cantando y más cantando, la pena se va aliviando"

"El cantar, alegra el trabajar"

"Al que trabajando canta, bien el tiempo se le pasa"

"Cuando el buey no quiere arar, ponte tú a cantar" (45)

Pero esta antigua idea aparece también en escritores cultos como Virgilio, Petrarca o Garcilaso de la Vega (46).

Podemos pensar que en Guadalajara, como en gran parte de Europa, la mayoría de las ocupaciones de todos los sectores de producción (agrícolas, ganaderos, artesanos, caseros,...) se acompañaban de canciones pero, dado el carácter funcional, que las vinculaba a una determinada actividad, cuando ésta ha desaparecido, la canción ha perdido su vigencia y, en consecuencia, ha dejado de interpretarse y se ha olvidado, siendo actualmente el repertorio más difícil de recopilar.

Consideramos canciones de trabajo a aquellas que se cantaban -y se cantan muy esporádicamente- mientras se está realizando la acción, adaptando su ritmo al trabajo, pero también a aquellas otras cuya letra hace referencia a una ocupación y, sin embargo, se cantan en ocasiones más relajadas, al terminar la labor, de regreso a casa -caso de las olivareras- o las que son interpretadas en momentos de ocio: en las rondas, en el baile, en la taberna, como ocurre con algunas de las jotas recopiladas.

Hemos encontrado fundamentalmente cantos relacionados con actividades del sector primario: de labores agrícolas (arada, siega, trilla, de recogida de aceitunas), de colmenas, de pastores y esquiladores y pinariegas. A. Aragonés Subero recoge, además,

canciones de vendimia en la Alcarria. A ellas deben añadirse los pregones de los mieleros, como representantes de los aspectos comerciales y los de los alguaciles.

Sabemos que las mujeres cantaban mientras escardaban, lavaban o hilaban; que se cantaba en las matanzas, al machacar el esparto o espadar el lino, que había canciones de carboneros y carreteros y, en fin, de tantas y diversas actividades imprescindibles en la sociedad rural. Joan Amades en su cancionero recogido en Cataluña ofrece un repertorio muy amplio de oficios que se acompañaban de canciones para realizar alguna de las actividades que les eran propias y, a buen seguro, que esto se puede hacer extensible a toda la Península (47).

La autenticidad musical de estos cantos se encuentra cuando se interpretan en su contexto original, es decir, acompañando a un trabajo. Algunos de ellos, como los que acompañan a las labores agrícolas de arada, siega o trilla, son de ritmo libre y cada intérprete los adecúa a sus movimientos o estado físico mientras trabaja. Juan Tomás dice del labrador que canta cuando ara:

"Es su cantar lánguido, casi melancólico, melismático y de una gran libertad rítmica, como libre es el ancho espacio que le rodea. Canta con voz fuerte. Al término de alguna frase, o después de una nota sostenida un buen rato, para su canción, para

arrear de nuevo a los animales. Luego prosigue el canto. Generalmente vuelve a interrumpirlo al término del surco, y al dar la vuelta, para proseguir la faena, canta nuevamente." (48)

Los recopiladores que recogieron estos cantares "in situ" coinciden en afirmar con Amades que "el canto es tan sentido y tan consustancial en el labrador como en la bestia, pues que ni uno ni otra sabrían arar sin ayuda de la canción". En consecuencia, termina afirmando que "para anotar un canto de arar con su valor musical íntegro, es preciso oírlo en su propio ambiente y en plena labranza; de lo contrario, resulta desigual e inexacto." (49).

Las palabras del folclorista catalán nos descubren, no solo la función reguladora del ritmo de trabajo que sustenta la música, sino también la de estimular el mismo (otro ejemplo en este sentido lo encontramos en las canciones interpretadas al partir enjambres, de las que hablaremos más adelante).

En nuestro trabajo de campo por la provincia de Guadalajara, ninguno de los cantares clasificados como de trabajo se han grabado en su contexto original pues, tanto las condiciones de trabajo en el medio rural, como la mentalidad de los trabajadores ha cambiado de tal manera que este tipo de música no conecta con ellos al haber perdido su función. Sin embargo los ejemplos que hemos obtenido aportan información sobre las principales actividades económicas de las distintas comarcas, sobre

las condiciones de trabajo y la cosideración social de los oficios.

Los textos son un vehículo de comunicación social en los que encontramos referencias a las características de cada trabajo, a las penalidades que produce -es frecuente la crítica social en las segadoras-, a la existencia de tensiones entre grupos de una misma comunidad -las puyas en las canciones de trilla- o a las herramientas utilizadas y al producto final que se obtiene. Son frecuentes los temas amorosos y los temas burlescos, principalmente en los cantos que acompañan a las principales tareas agrícolas en los que, según los musicólogos, el valor fundamental radica en la melodía, en las vocalizaciones. Entre los primeros encontramos, por ejemplo, los cantados por los hombres que trabajaban en los pinares:

ya sabes niña, ya sabes
oficio de resinero,
que vengo a verte de noche
porque de día no puedo

Corduente

Si me quieres escribir
yo te diré donde habito
en la umbría del puntal
dándole al hachuelito

Pinariego dale al pino
que sude la resinilla
para comprarme un vestido
el día la Malenilla

Villanueva de Alcorón

Los pastores, debido a las condiciones de su trabajo que les exige pasar la mayor parte del tiempo solos, en el campo no siempre eran personas integradas en la comunidad. Se les consideraba "brutos y animales":

Los pastores no son hombres
que son brutos y animales,
hacen migan es caldero
y hacen misa en los puntales.

Sin embargo esta consideración social se contradice, en la misma localidad, con la siguiente:

Los pastores no son hombres,
que son ángeles del cielo
que en el parto de María
fueron ellos los primeros.

Villanueva de Alcorón

En Checa se contrataban esquiladores que venían de fuera del pueblo a los que se oía cantar:

He corrido Portugal
Cartagena y Almería
y no he podido encontrar
zapato de mi medida

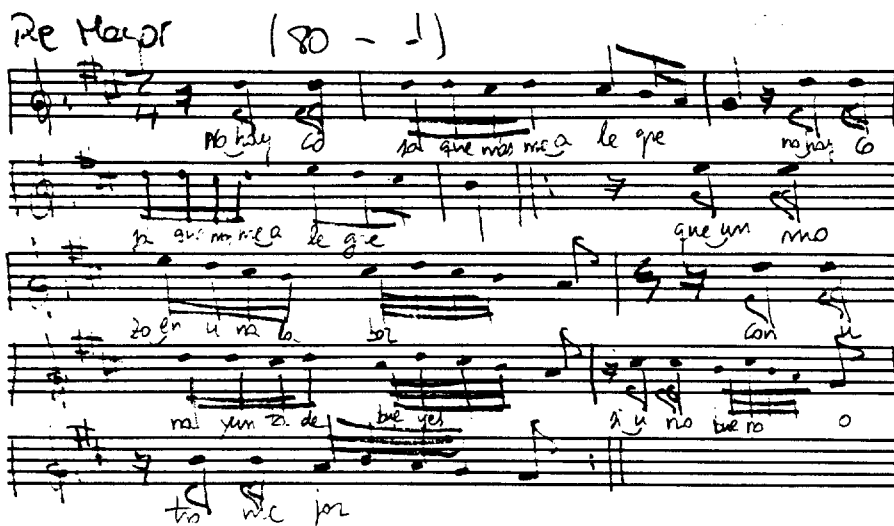
Creo son esquiladores,
afilén bien las tijeras;
yo vengo a ganar honores,
traigo muy alta la esfera.

Antonio Aragonés Subero habla de una danza que ejecutaban los esquiladores al terminar la faena diaria alrededor de un cordero entonando una canción en la que se imitaba el ruido de las tijeras de esquilar (50). De canciones similares nos habla también Joan Amades (51).

Nuestros informantes interpretaban -y otras veces únicamente recitaban- como cantos de arada cantares que también habíamos oído en las rondas:

Labrador que no canta
cuando a la besana llegue
o le sale mal la cuenta
o la novia no le quiere.

Bocígano



No hay cosa que más alegre
que un mozo en una labor
con una yunta de bueyes,
si uno bueno, otro mejor.

Asómate a la ventana,
a la que cae a la vega
y veras los labradores
agarrados a la esteva

Bochones

Madre cuando voy a arar
y tiro de los ramales
me acuerdo de una morena
que vive en los arrabales

Estando labrando un día
de me troció la besana
y al acordarme de tí

sola se me enderezaba

Pálmaces

Labrador que estás labrando
pon derecha la besana
que también las buenas chicas
se fijan por la mañana.

Solanillos del Extremo

Las segadoras que hemos recopilado tienen una estructura musical específica y el contenido de las letras es con frecuencia un lamento por tratarse de un trabajo que se hacía de sol a sol por cuadrillas contratadas a jornalque se desplazaban lejos de sus lugares de origen. De este tipo de cantares es de los que hemos obtenido más ejemplares. Parece ser algo generalizado en toda la Península que la siega era la labor agrícola en la que más se cantaba.

Ya se va poniendo el sol,
ya se podía haber puesto.
Ya se entristecen los amos
y se alegran los jornaleros.

Ya se va poniendo el sol,
ya se podía haber puesto,
para el jornal que yo gano
no es menester tanto tiempo

Angón

Segadora, segadora
que aburridilla te ves
todo el día en el rastrojo
y aún agua puedes beber.

Cendejas del Padrastro

Por la mañana ha galvana
y al medio día calor,
por la tarde los mosquitos
le pican al segador

La Huerce

Y a un segador no le importa
que le dé el sol en la cara
ni en que le de frente a frente.
y ¡ay!, no te puede decir
lo que mi corazón siente.

Colmenar de la Sierra

Las largas distancias que con frecuencia recorrían los
segadores procedentes de tierras pobres para ganarse el jornal se
manifiestan en estos cantares:

Ya vienen los segadores

se segar de Puertollano,
de beber el agua fría
y comer carne gusanos

Peralveche

En Guadalajara, lo más habitual era que las gentes de la
Sierra bajaran a segar a la Campiña:

Ya vienen los segadores
de segar del campo arriba
sin tabaco, sin dinero,
con el plover en las costillas.

Colmenar de la Sierra

Encontramos también invocaciones a los santos pidiendo
protección:

Santa Librada bendita
patrona de este obispado,
mira por tus segadores
que ninguno caiga malo

Solanillos del Extremo.

Otras apelan a la solidaridad:

Compañeros, compañeros,
como hermanos aquí unidos
una suerte hagamos todos
y ayudémonos solícitos.

como son tantos
con las costillas
acarrear cantos.

Echa una puya
alrededor de un trillo:
El Genaro y la Felisa
han hecho un chiquillo

A lo que les contestan los de la otra era:

Los de la Cañada
bajan al río
a comerse un burro
medio podrido.

El burro es pequeño
y ellos son muchos,
se quedan con hambre
los aguiluchos.

Colmenar de la Sierra.

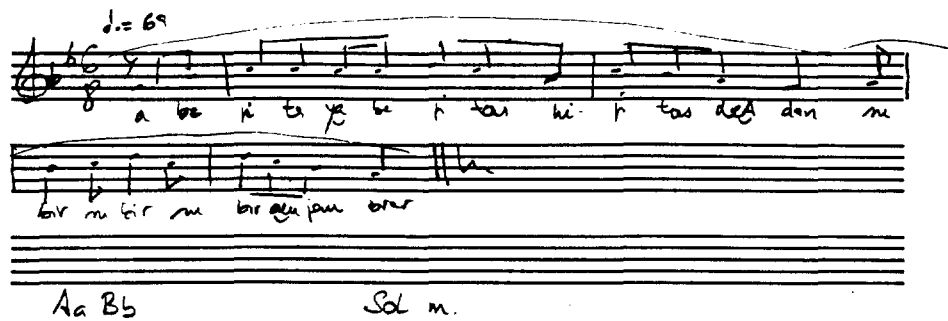
Las canciones de colmenas y las olivareras también tienen una melodía propia pero el resto son similares a las de ronda. Las primeras son testimonio de una función estimulante de producción - de la que ya hemos tratado al hablar de los cantos de arada- o propiciatoria y mágica, aquella que los evolucionistas veían en el

origen de la música:

Hijás, hijás,
 entrar, entrar
 a casa nueva
 a trabajar

pa hacer cerita nueva
pa relumbrar al Señor,
 Corpus Christi
 y el día de la Ascensión.

Bochones



Abejitas, abejitas
 hijitas de Adán
 subid, subid,
 subid a enjambrar.

Abejitas y abejitas
 hijitas de Abel
 subid, subid,

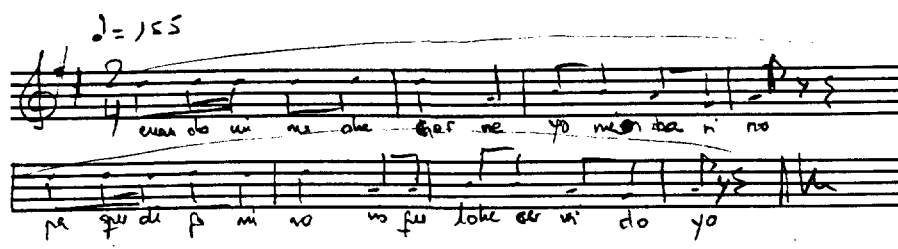
subid a hacer miel.

¡Ale!, arriba, perezosas
subid, venga, subid.

La Huerce

En otras localidades serranas -El Espinar, Puebla de Beleña- se intercalan cuartetos y seguidillas entre medias de estas estrofas.

Relacionado con los trabajos domésticos, propios de las mujeres, es el cantar ejecutado por las mozas mientras hacen los panes, marcando el ritmo con la masa del pan golpeada sobre la mesa de amasar:



Cuando mi madre cierno,
yo me enharinó,
pa que diga mi novio
que lo he cernido yo.

Sotodosos

Por último, respecto a actividades comerciales, una de las más características de la Alcarria era la venta ambulante de la miel y otros productos elaborados en la zona, como el queso y el arropo, que abarcaba una zona que superaba los límites provinciales. El producto se voceaba con una melodía sencilla que llega a constituir dos frases musicales (Peñalver, nº cancionero 503). Otro tipo de pregones eran los que oficialmente daban las autoridades a través de los pregoneros municipales con carácter informativo (Megina, nº cancionero 419, 420, 421)

Las canciones de trabajo se interpretan a solo, sin acompañamiento instrumental, cuando se ligan a una actividad laboral (arada, siega, trilla), pero también es común marcar el ritmo con los instrumentos de trabajo que se están utilizando o con los movimientos mismos de la acción, por ejemplo, el colmenero al interpretar las canciones propias de partir enjambres golpea suavemente la colmena de tronco con dos piedrecitas para que salgan las abejas.

Por otra parte, aquellas que únicamente hacen referencia al trabajo en sus letras pero que se cantan en otras situaciones suelen ir acompañadas de los instrumentos propios de la ronda.

La estrofa más común es la cuarteta octosilábica asonantada, pero también se utiliza la seguidilla en cantos de trilla, de colmenas o en las olivareras, aunque muchas veces estas

estructuras son irregulares, adaptando la métrica y el ritmo a la acción que se ejercita.

En el Mapa número 5 se localizan los lugares de los que poseemos información sobre este tipo de canciones. En él se reflejan algunas de las actividades económicas de la provincia: las pinariegas aparecen en la zona de Molina de Aragón, las de vendimia y las olivareras en la Alcarria, quedan las de colmenas en las zonas serranas, donde la explotación apícola es escasa y todavía tradicional, únicamente para el consumo familiar pero, sin duda, este mapa no es representativo de lo que debió ser la situación real en un pasado reciente.

2.- CANCIONES RELIGIOSAS

2.1.- Ciclo litúrgico.

2.1.1.- Navidad. Los evangelios canónicos narran de forma escueta el nacimiento y la infancia de Jesús. San Mateo habla de cómo la concepción de la Virgen María es revelada a José, de la adoración de los magos y de la Huida a Egipto y San Lucas del nacimiento, el anuncio a los pastores y del episodio en que el niño Jesús se pierde y es hallado en el templo. Estos hechos están en

la base de las distintas manifestaciones musicales y dramáticas de carácter religioso y popular con que se celebra en toda la Península el Nacimiento del Hijo de Dios. Pero a ellos, la religiosidad popular ha añadido otros datos que provienen de los evangelios apócrifos y de la tradición, con los que se trata de acercar más a la vida cotidiana la figura de Jesús, de humanizarlo.

El suceso de la anunciación a los pastores es uno de los de más raigambre popular a lo largo de la historia de la celebración de la Navidad -prueba de ello son las pastoradas o corderadas de Castilla y León, de tradición medieval y la temática predominantemente pastoril de las villancicos navideños- La alegría de los pastores ante el portal de Belén y el ofrecimiento de sus regalos dan pie a una gran variedad de tradiciones. La fiesta es sentida por los pastores como especialmente suya y son ellos quienes -como dijimas anteriormente- adquieren protagonismo, traspasando a los diferentes rituales festivos sus costumbres. Puede considerarse la forma en que este colectivo, considerado como marginal en áreas de economía mixta -agrícola y ganadera-, afirma su pertenencia a una determinada comunidad.

La religiosidad con que se vive esta fiesta se manifiesta a través de hechos musicales diversos que se desarrollan en tiempos y espacios diferentes. Como ejemplo vamos a referir el desarrollo de la Nochebuena en el pueblecito serrano de La Huerce:

Por la tarde los mozos rondaban a las mozas cantando a la puerta de sus casas cantares con letra y música propias de estas fiestas al tiempo que recogían algo de aguinaldo. Repetían estas rondas todas las noches hasta el día de los Santos Inocentes. En otras localidades los niños también salen a pedir el aguinaldo durante el día.

El acto religioso principal en estas fiestas era la celebración de la misa del gallo a la que acudían casi todos los vecinos. Al terminar la misa, los mozos cantaban un largo poema, hoy bastante olvidado, donde se narraban distintos pasajes relacionados con el nacimiento de Jesús, quizás resto de algún auto de Navidad. En el momento de adorar al Niño, todos los asistentes cantaban los villancicos que el sacristan les había enseñado, diferentes a los que se interpretaban en las casas o en la calle: Vamos pastores, vamos, Los peces en el río, etc., muy difundidos, con acompañamiento de panderetas, pandero, zambombas, botellas, caldero, huesos y almirez.

En algunos pueblos de la Alcarria, son los pastores - criados de las grandes casas de labor- los que pedían el aguinaldo a los labradores al anochecer el día venticuatro de diciembre acompañados de instrumentos de cuerda como laúd y guitarra. En otros, introducían elementos de teatralidad para rememorar el Nacimiento: asistían a la misa del gallo vestidos con su indumentaria tradicional y, situados delante del altar mayor, hacían migas en una gran sarten, de la misma manera que las hacían

en las majadas.

En otras localidades después de la misa, grupos de adultos -hombres y mujeres- que se unían a los mozos, organizadores de la ronda, felicitaban las pascuas a los familiares y amigos cantando.

Entre las canciones de Navidad encontramos romances religiosos cuya temática se nutre de datos provenientes de los avangelios apócrifos, tal es el caso de "La Virgen y el labrador" que narra la escena del milagro del trigo (52) o el de la "fe del ciego", tan conocido. Igualmente está muy difundido "Madre, a la puerta hay un niño" o la canción seriada de "las doce palabritas dichas y retorneadas" (53). Estos romances pueden ser de versos octosílabos o hexasílabos ("Antes de las doce/ a Belén llegad", de Galve de Sorbe) o alternando ambos metros ("Madre a la puerta hay un niño"). Se interpretan en diferentes circunstancias:

- En casa, en ambiente familiar. En Torija, por ejemplo, los pastores comenzaban a ensayar en sus casas, a partir del ocho de diciem-bre, fiesta de la Purísima Concepción, los romances con los que en Nochebuena pedirían el aguinaldo.
- Pidiendo el aguinaldo por las casas de los vecinos, pueden ser cantado por chiquillos y por los mozos (cada uno en el contexto que les caracteriza, del que ya hemos hablado)
- felicitando las Pascuas a los amigos y familiares, en casa de éstos, tanto hombres como mujeres, casados o no.

- En la iglesia, durante y después de la misa del gallo

Las rondas que recorren las calles para pedir aguinaldo organizadas por los chiquillos y primordialmente por los mozos participan de algunas de las características comunes a otras rondas como el pedir licencia para cantar al llegar a una casa y los piropos a las personas que se encuentran en ella. Además de los romances citados, se interpretan cantares consistentes en cuartetos independientes -cada uno constituye una unidad temática- entre las cuales se intercalan estribillos musicales y literarios y se alternan, con frecuencia, las estrofas octosilábicas con las hexasilábicas. Los temas tratados se basan en las circunstancias que los evangelios y la tradición atribuyen al nacimiento de Jesús y la importancia de los pastores en la adoración y difusión de la buena ventura como indican los primeros versos que les sirven de título: Pastorcitos del monte, venid, Pastores venid, pastores llegad, Esta noche los pastores... No faltan tampoco los cantares burlescos y las peticiones de aguinaldo:

$\text{♩} = 100$

es to no che no che he na y me si na na he de
ad es to la vir gen de por to ya la do ce pin ro

Fa m A A^b A B^b

Esta noche es Nochebuena
y mañana Navidad
está la Virgen de parto

y a las doce parirá.

Ha de parir un chiquillo
blanco, rubio y colorado,
ha de ser un pastorcillo
para guardar su ganado.

A la noche cuando venga
ha de tener buen guisado,
un plato de picatostes
y un vaso de vino blanco

Dale, dale a la zambomba,
la zambomba y el rabel,
dale, dale tu al pandero,
toca, toca el almirez.

¿Quién es esa señorita
que está sentada en la losa?
- Es la señora (Fulana)
que tiene cara de rosa.

Si nos ha de dar ust'higos
denoslo con ligereza
que hace un frío currucato,
se nos hielan las orejas.

Dale, dale a la zambomba...

En el estribillo se mencionan los instrumentos más habituales para acompañar a los cantos de Nochebuena. A ellos se pueden añadir los instrumentos de cuerda propios de la ronda: guitarra, bandurria o laud, en los aguinaldos de mozos y rondas organizadas de pastores, pero no aparecen en los infantiles ni cuando se cantan los cantares espontáneamente, felicitando las Pascuas a los amigos. En estos casos predominan de forma casi absoluta los idiófonos y el membranófono específico de Navidad: la zambomba. Las estrofas se intrepentan a solo y el coro canta el estribillo al ritmo marcado por los instrumentos.

Finalmente, hay otro grupo de cantos que se interpretaban -y se intrepentan hoy- unicamente en la iglesia, durante el acto de la adoración al niño que sucede a la misa del gallo. Son villancicos nuevos, introducidos en un momento determinado por el sacerdote o el sacristan, quienes los enseñaban a las mozas y los mozos en ensayos que tenían lugar en la iglesia, algunos días antes de la Navidad, o bien por los maestros que los difundían en la escuela. El tema pastoril continúa presente en estos cantos, en los que, quizás, lo que más se remarca son las circunatancias humildes del Nacimiento, pero, en unas ocasiones el lenguaje utilizado y en otras la melodía, indican su origen culto.

Los villancicos tienen su origen en los responsos de los maitines -breves meditaciones sobre el contenido de una lectura- de la liturgia de Navidad que a comienzos del s. XVI, según una costumbre introducida por Fray Hernando de Talavera, ex-confesor de la reina Isabel la Católica, comienzan a ser compuestos en lengua castellana y a gozar de una gran popularidad (54). Desde el siglo XVII hasta los comienzos del XIX, la catedrales editaban pliegos con los villancicos que se habían de cantar "en los solemnes maytines del nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo" (55) en los que las "pastorelas" eran muy frecuentes. En ocasiones las letras eran tan toscas que causaban la indignación de las gentes ilustradas como el P. Feijóo. Narciso Alonso Cortés, que estudió los pliegos de villancicos del archivo de la catedral de Valladolid dice sobre ellos: "Cientos de copleros ponían a contribución su mezquino numen para pergeñar la letra de tales villancicos, mientras los maestros de capilla y otros músicos se encargaban de acomodarlos al canto. Si la letra, por lo general, era ramplona, la música respondía al más profano estilo de las coplillas cantadas en los patios de comedias" (56). Cada año se escribían villancicos diferentes para esta ocasión. La mezcla del carácter popular y culto que ellos refejan es una prueba más de la afluencia mutua de conocimientos entre estos dos mundos.

2.1.2.- Cuaresma. Los cuarenta días siguientes al carnaval

contrastan radicalmente con esta fiesta. Frente a las libertades permitidas, las mascaradas o la inversión de funciones aparece el silencio y la austeridad de la Cuaresma. Se suspenden los bailes y las rondas que se sustituyen por juegos y comedias de carácter moralista dirigidos por maestros y sacerdotes; comienza la preparación de la Semana Santa.

Un grupo de mozas eran las encargadas de conseguir dinero o especies (generalmente huevos) para poder comprar cera y hecer las velas que alumbraban el monumento que el Jueves Santo se instalaba en al iglesia. Estas eran las mozas del ramo que pedían para Dios, para el Santísimo, para la iglesia o para la cera. Eran cuatro, elegidas de diferentes maneras dependiendo de la localidad:

- Por turno, entre las mozas del pueblo, siguiendo un orden de edad de mayor a menor, variando cada año dos mozas.
- Voluntarias surgidas entre las mozas.
- Elegidas por el alcalde entre las hijas de los hermanos de la Cofradía del Santísimo.

Estaban exentas de salir a pedir los hijas de las madres enfermas, las huérfanas o aquellas que tenían que trabajar en el campo, como las pastoras.

Una de las cuatro mozas ejercía el cargo de mayordoma - la más mayor de ellas- llevando la dirección de los ensayos en su casa o bien durante los paseos. Las letras de los cantos las escribía cada moza en un cuaderno que se pasaban de unas a otras

cada año para que los copiaran las que entraban nuevas a ser mozas del ramo; luego había que memorizar los textos, pues se cantaban sin ayuda de estos apuntes. En los ensayos se trataba de acoplar las voces de las mozas que debían de cantar en cada uno de los dos grupos que formaban. Las de mejor memoria y voz, o una de las chicas antiguas -en aquellas localidades en que dos mozas permanecían de un año para otro en este servicio, generalmente la mayordoma-, cantaban a unísono los primeros versos y el otro grupo continuaba con los dos siguientes. De esta forma podían resistir, sin perder la voz, los largos cantos religiosos que acompañaban a las procesiones.

Las mozas del ramo tenían la obligación de cantar todos los domingos de Cuaresma hasta el Domingo de Ramos por todas las casas del pueblo, casas de campo e, incluso, en los pueblos vecinos. Llevaban un crucifijo vestido con una tela blanca, adornado con cintas y estampas. El Domingo de Ramos la mayordoma vestía una rama de olivo o un pimpollo decorándolo también con rosarios, alfileres, cintas o estampas. Era lo que se llamaba el ramo con el que iban a pedir ese día. Las vecinas podían elegir la canción que querían que les cantasen.

El repertorio de canciones era muy amplio. Estaba integrado por romances religiosos o poemas formados por cuartetos que hacen referencia a la Pasión con la misma melodía, en general monótona, para casi todas ellas. En el esquema que desarrollan una

gran parte de ellas se observa un marcado caracter didáctico puesto de manifiesto en la utilización de símiles que tratan de acercar los acontecimientos narrados en el evangelio a las gentes del campo, facilitar la memorización mediante temas seriados y provocar emoción a través de las imágenes empleadas.

La mayoría de estos temas podían cantarse cualquier día de la Cuaresma, sin embargo había unos cuantos que eran específicos de una fecha concreta. Entre los primeros son muy frecuentes los cantos seriados que explican la Pasión, pero también hay glosas de oraciones y narraciones de historias sagradas

Entre los temas seriados encontramos a aquellos que relacionan objetos o acciones cotidianas con la Pasión. En El arado se van enumerando todas las partes que forman este apero de labranza y, según la función que cumple cada una de ellas, se establece una relación con los diferentes personajes y acontecimientos de la Pasión de Cristo. Lo mismo sucede con La costurera, en el que cada uno de los útiles empleados para coser y su uso dan pie a meditar sobre una de las escenas del viacrucis, o con El reloj de la Pasión, que comenzando con el número 7, narra este acontecimiento en veinticuatro horas. Otra versión, El reloj del Purgatorio, invita a orar por las almas del Purgatorio y a "pedir a Dios la Gloria". La baraja, por su parte, relaciona cada carta con un motivo religioso que puede ser o no de la Pasión - relación que coincide en algunos casos con las establecidas en Las

doce palabritas, canción de Navidad-:

1= un solo Dios

2= las dos naturalezas de Dios

3= las tres personas de la Trinidad

4= los cuatro evangelios

5= las cinco llagas de Cristo

6= la Pasión

7= los siete dolores de la Virgen María

sota= puede ser Eva o La verónica

caballo= Adán

rey= Dios

En Arbancón numeran también el 8= las ocho personas que se salvaron con Noé en el Arca y el 9= los nueve meses que estuvo María encinta.

Su fin es commover e incitar a sentir la Pasión en cualquier momento durante la Cuaresma. Los comienzos mismos de los cantos nos lo indican. El arado se inicia con esta estrofa:

El arado cantaré
de piezas lo iré formando
y de la Pasión de Cristo
Palabras iré explicando

En La baraja se invita a meditar:

Tú que juegas a los naipes,
nunca pienses en ganar,
piensa en las cosas de Dios
y veras cómo te va.

Lo mismo sucede con La costurera:

¡Que de veces, Jesús mío,
cuando yo a coser me siento
en tu sagrada Pasión
muy amargamente pienso!

y con El reloj:

Es la Pasión se Jesús
un reloj de gracia y vida.
Reloj y despertador
que a gemir y orar convida.

La conclusión final recuerda la misma idea; la del arado
es:

Labrador que en tu besana
al suelo te vas mirando
penas y muerte de Cristo
puedes ir considerando

y la de La baraja:

Las cartas de la baraja
ya las tengo yo explicadas
y la Pasión de Jesús
no dejes de contemplarla

Bien sabes tú que a los naipes
se juega de varios modos,
en la Gloria que esperamos
allí nos veamos todos.

Los temas seriados también sirven para enseñar la doctrina de la Iglesia; son como el catecismo cantado en fragmentos. Los números (El Espinar, nº 192), es un pequeño compendio doctrinal. Otros cantos enseñan los sacramentos (El Espinar, nº 197), las virtudes teologales (Valfermoso del Tajuña, nº 758) el rosario (glosado en Las quince rosas, tema recogido en varias localidades) o los mandamientos, de los que tenemos varias versiones: dos explican los mandamientos, una de ellas sirviéndose de la enumeración de flores, otra versión es un via-crucis, al modo de las ya comentadas y finalmente otra relaciona los Mandamientos de la Iglesia al mismo tiempo que narra la confesión de la Virgen. La misma estructura seriada tiene el tema que describe las vestimentas que se pone del sacerdote cuando va a decir misa (nº 27 y 617).

Son cantos muy homogéneos en todas las localidades, tanto en el aspecto literario, como en el musical -por ello no muy antiguos- que han debido difundirse a través de pliegos.

Las canciones dedicadas a oraciones, glosan en cuartetos octosilábicas el Ave maría, el Padre nuestro -hay una versión en quintillas- o con estructura de romance, el Credo y El Señor mío Jesucristo. Algunas de las palabras cultas se ha ido deformando y así el adjetivo "empíreo" dedicado al cielo, se convierte en "impío", "impido" o "imperio".

Las historias sagradas son romances entre los que hallamos temas que también se cantan en Navidad -los desposorios (57) o el niño perdido- adaptados, en este caso, a la melodía comodín de los cantos de Cuaresma. También de tema más propio de la Navidad en el nº 749, recogido en Valfermoso de Tajuña que comienza con los versos:

Contadme niño la historia
del nacimiento de Dios....

pero junto a ellos aparecen otras historias basadas en pasajes de los evangelios canónicos como La samaritana -del que existen dos versiones, una de ellas funde dos romances diferentes (nº 757, de Valfermoso)- o de los apócrifos como el fragmento de Jesucristo y el labrador (nº 58, Arbancón).

Otro canto interpretado con mucha frecuencia en las cuestaciones de Cuaresma es el Milagro de San Antonio y los pajaritos.

De caracter más popular son los diferentes cantares - quartetas octosilábicas- en los que se solicita el donativo para la cera, algunos de ellos muy especializados. Los hay para cantar en las casillas de campo, a los mozos, a los forasteros, al sacerdote cuando venía a confesar etc. Un ejemplo de los primeros lo tenemos en Cendejas:

En casa de campo nace
en casa de campo muere
en casa de campo está
Nuestro Señor a la muerte

Tan estrecha era la cama
que aún revolverse no puede
y para estar bien en ella
un pié sobre el otro tiene

Una corona de espinas
le pusieron los judios,
como buenas hermanitas

una limosna pedimos

Dadla si la podeis dar
y si no de que perdone
que otro día la dareis
a Dios corazón esconde (¿?)

En Sotodosos cantaban al sacerdote, el día que llegaba al pueblo para confesar a los fieles, y de esta forma también le pedían un donativo para la cera del monumento del Jueves Santo:

Sacerdote pués de Dios
teneis oficio triunfante
mira que os mira Dios,
mira qué llevais delante,
llevais la hostia consagrada
y el caliz lleno de sangre.
Tos los días sacerdote
baja Dios a vuestras manos,
rogad por los pecadores
que seamos perdonados.

En El Espinar la maestra escribió, en los años cuarenta, la letra de un cantar para solicitar el donativo al presidente de la Diputación que se esperaba que visitara el lugar en un día de Cuaresma. García Sanz recoge también cantos dirigidos a las viudas, a los viudos, a los arrieros, los cantados a la puerta del señor

alcalde y en cada altar de la iglesia (58). En todos los casos se terminaba con una despedida agradeciendo el donativo. Transcribimos algunas de ellas:

Ya nos han dado limosna
con su mano generosa,
Nuestro Señor se lo pague
y le de una buena moza.

Ya nos ha dado limosna
la doncella con amor
La Virgen le haga la cama
al lado del corazón.

Ya nos han dado limosna
en casa de un labrador
Nuestro Señor se lo pague
y le ayude en la labor

La limosna que usté ha dado
que le sirva de escalera
para subir a los cielos
el día que usted se muera.

Cendejas del Padrastro

Las festividades religiosas señaladas, que coincidían con este periodo, tenían su propia canción. El día de San José (19

de marzo) se entonaban cantos alusivos a los distintos pasajes conocidos, por diversas fuentes, de la vida de este santo tales como los desposorios, los celos de San José o el viaje a Belén y la búsqueda de alojamiento en un mesón; Estos temas aparecen como romances fragmentados, en ocasiones mezclados, o en cuartetos.

El venticinco de marzo, día de la anunciación del ángel a María, también tenía su canto específico, en el que se narraba los hechos que ese día festeja la Iglesia. Existen varias versiones del tema: una en romance, conocida en varias localidades, y dos en cuartetos octosilábicos, de Majaelrayo (nº 404) y Villanueva de Alcorón (818) respectivamente.

Cada domingo de Cuaresma tenía, asimismo, un canto en el que se glosaba el evangelio del día:

domingo 1º.- las tentaciones del demonio cuando Jesús se retira a
ayunar al desierto

domingo 2º.- la transfiguración

domingo 3º.- Jesús arroja al demonio del cuerpo de un mudo

domingo 4º.- el milagro de la multiplicación de los panes y los
peces

domingo 5º.- la resurrección de Lázaro, la parábola del pobre
Lázaro o los judíos apedrean a Jesús.

La versión de Gualda y Solanillos del Extremo, de marcado

caracter culto por su lenguaje, aunque utiliza la popular cuarteta, está publicada en un pequeño librito titulado Colección de cánticos propios para la Cuaresma y la Semana Santa de Trillo editado en Sigüenza en 1954 de donde las aprendieron nuestras informantes. El mismo origen culto se percibe en las dominicas de Villanueva de Alcorón, pero también hay otros de aire mas popular en los que unicamente se alude al inicio de las cuestaciones:

Hoy es el primer domingo
que salimos a pedir
la limosna pa la cera
que al Señor le ha de lucir.

Valtablado del Río

o a la proximidad de la Semana Santa, en la que todas la imágenes de las iglesias se cubrian en señal de luto:

Ya se han vestido de luto
los altares de María,
ya se han vestido de luto
hasta la Pascua Florida.

Ya se han vestido de luto
los altares de mi Dios,
ya se han vestido de luto
hasta la Resurrección

Valtablado del Río

A veces estos cantos son romances, como el de El Espinar:

Este es el primer domingo

que Cristo a penar empieza
 en estos cuarenta días
 y en esta Santa Cuaresma.
 Sale la humildad de Cristo
 a pedir por vuestras puertas;
 lo que os encargó, señora
 que deis algo de esta hacienda.
 Ganarás ciento por uno
 y la gloria verdadera.

La limosna subió al cielo
 como el peso a la balanza
 y el alma llena de flores
 a la bienaventuranza.

Durante esta época había otros cantos que se interpretaban en la iglesia, a lo largo de diferentes actos religiosos. Todos los viernes de Cuaresma se cantaba el via-crucis recorriendo las distintas estaciones por el interior del templo o por el pueblo: Los más antiguos, romancillos o escritos en cuartetos octosilábicos asonantados son los nº 292 y 155 que comienzan:

Ved como Jesús
 a su Madre encuentra...

y

Este via-crucis santo

oh, buen Jesus aceptad...

Fueron sustituidos, hacia los años cincuenta por otros escritos en versos de arte mayor, con estribillo. El primer verso de cada uno de ellos es:

"Acompaña a tu Dios alma mía"

"Poderoso Jesús Nazareno"

Al terminar el via-crucis, todos los asistentes, tanto mijeres como hombres, entonaban el Santo Dios (nº 469 y 619). El Viernes de Dolores, al atradecer, después del rosario, las mozas o las mujeres, en general cantaban los dolores de María -que también se interpretan durante toda la Semana Santa- y la Salve a la Virgen de los dolores. Conocemos varias versiones del primer tema:

1.- estrofas de villancico:

Duelome que traspasada
os dejó la profecía...

y Oh santísima Señora
 que estás llena de dolores...

2.- estrofas formadas por redondillas:

Y tan presto, Simeón
dura muerte profetizas...

3.- estrofas de cuartetos asonantados:

Cuando presentais a Dios
mucho, Madre, os martiriza...

Después de la Cuaresma, en algunos pueblos, salían a pedir por última vez un día de la Semana Santa -Jueves Santo o Sábado de Gloria- siendo lo que obtenían para hacer una merienda con todos los mozos el Domingo de Resurrección. En otras localidades era la mayordoma la que, al final de la Semana Santa, invitaba a las mozas del ramo a tortas, bollos y un refresco.

2.1.3.- Semana Santa. La Semana Santa se vive, desde la religiosidad popular, a través de escenificaciones de las distintas secuencias de la Pasión, desarrolladas en un tiempo muy próximo al real en que, según la historia y la Iglesia, tuvieron lugar los sucesos que se conmemoran. El papel que en este tiempo juega la música es fundamental; cada acto litúrgico y demás manifestaciones religiosas están apoyados por una canción, y, si bien la relación entre ambas no es rígida -hay canciones que se interpretan en distintos momentos-, si hay que señalar que existen temas que se interpretan ineludiblemente en los actos a los que, por el texto, están ligados. Las mismas mozas del ramo son las protagonistas de los cantos; por lo general, consisten en canciones muy largas que

narran la Pasión de Cristo, de melodías monótonas que crean ambiente propicio para el recogimiento. Están escritas como romances o en cuartetos -es la estrofa que predomina. En los cuadernos de las mozas, incluso los romances se separan en cuartetos, posiblemente para facilitar la memorización cada cuatro versos- o quintillas de marcado carácter culto como lo refleja su lenguaje, las metáforas y los símiles utilizados.

Se interpretan a coro unísono, como las canciones de Cuaresma, alternando las voces. Unos versos los cantaban dos mozas y otros las otras dos. En las procesiones, entre medias de cada estrofa, se reza alguna oración o una letanía.

Para describir estos cantos seguiremos el orden cronológico de los actos en los que se insertan.

El domingo de ramos las mozas salen por última vez a hacer la cuestación para la cera del monumento del Jueves Santo. En Majaelrayo y en Valfermoso, en esta ocasión no lo hacen con el crucifijo que llevaban durante la Cuaresma, sino con una rama grande de olivo -que es de pino cubierto con una "enagua" blanca en el pueblo serrano de Majaelrayo- adornada con cintas, estampas, rosarios o flores de papel que la mayordoma llevaba apoyada en la cadera y sujeto con las manos. Las canciones son las mismas cantadas durante la Cuaresma, salvo en los pueblos de la sierra del Ocejón -lo hemos documentado en Majelrayo y El Espinar- donde cada

año se reunían chicos y chicas para escribir la letra del Domingo de Ramos y adaptarla a la música "tipo" de todos los cantos de Semana Santa de la localidad. Su estructura es siempre la misma:

- 1.- Solicitud de licencia para cantar
- 2.- Serie de cuartetos sueltas en las que se mezclan -a veces sin sentido- distintos fragmentos de romances sobre la Pasión, posiblemente sacadas de misales, libros de oraciones, pliegos...
- 3.- Petición de limosna
- 4.- Agradecimiento del donativo dado.

El canto escrito en El Espinar para el año 1949 era:

Por ser domingo de Ramos
 hemos venido a cantar
 las cuatro chicas del pueblo
 si nos quieren escuchar

Esas lágrimas ardientes
 que en tus ojos vi brillar
 pero siendo nuestra Madre
 nos podían perdonar

Hincáronse de rodillas
 los venerables ancianos
 a la Madre muerta en Cristo

y Cristo muerto en sus brazos

Dadnos, le dicen, Señora
dadnos el difunto santo
que en la tierra y en el cielo
no hay ojos para mirarlo

y porque sepan los hombres
que estuvo el cielo tan bajo
que ya pueden, si ellos quieren,
alcanzarlo con la mano

Con amargura piadosa
aquel cuerpo sacrosanto
que allí reposó tres días
con su valor sacrosanto

Alma, la Virgen se vuelve,
acompañarla volvamos,
pues con ella volveremos
a verle resucitado

Hay una estrella en el cielo
que relumbra con ardor.
Les pedimos la limosna
para alumbrar al Señor

Las gracias todas les damos
de la limosna que han dado;
el Señor les premiará
y en el cielo nos veamos.

Los actos litúrgicos conmemoran la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén y por ello el sacerdote bendice ramos de olivo y palmas a la entrada de la iglesia antes de hacer una pequeña procesión por el pueblo o por el interior del templo. En todas las localidades había un canto específico para este momento. Nosotros tenemos recogidas tres versiones de las que damos los dos primeros versos:

1.- escrita en quintillas:

Jesús que triunfante entró
Domingo en Jerusalén...

2.- poema poliestrófico, formado por cuartetos:

En este día cantemos
al que nacido en Belén...

3.- Romance que suele aparecer fundido con fragmentos de los anteriores:

Oh, mi Dios contemplaré
domingo entrado de ramos...

Cualquiera de estas versiones, y sus diferentes variantes, puede ir precedida por esta cuarteta:

Hoy es domingo de Ramos
 día grande y muy solem,
 cuando Jesucristo entró
 triunfante en Jerusalem.

En este día, con el que se da comienzo a la Semana Santa, se hacía procesión a la ermita para traer a la iglesia parroquial las imágenes que habían de salir en las procesiones del Jueves y Viernes Santo. Los cantos que las acompañan ya son los mismos de esos días.

En San Andrés del Congosto también el Lunes, Martes y Miercoles Santo tenían su canto propio -los mandamientos de Pasión, La confesión y una Salve, respectivamente- que se ento-naban al anochecer, en la iglesia, después del rosario. Cada verso se cantaba a solo y luego era repetido por el coro a uní-sono. Sin embargo era el Jueves Santo cuando los ritos empezaban a ser más abundantes en todos los lugares -como sucede aún hoy en día- y, con ellos, la variedad de canciones.

Por la mañana, las mozas llevaban a la iglesia la cera que habían hecho, o comprado, con lo recogido en las cuestaciones de Cuaresma. En Solanillos del Extremo cantaban:

Cuatro doncellas venimos
 vestidas de tosca lana
 a ofrecerle al Redentor

y a vos Virgen Soberana

Aquí venimos cargadas
como las tristes abejas
a ofrecerle al Redentor
lo que fabricaron ellas

Y la que ellas fabricaron
con una y con otra flor,
nosotras nos acogemos
a pedir para el Señor.

Los principales momentos de los oficios de la tarde son señalados con canciones que relatan y explican la celebración. Estas son El lavatorio, mientras el sacerdote lava los pies a niños o ancianos, en el altar mayor y La cena, después de la comunión, antes de pasar la custodia al monumento. Entre los distintos cantos recogidos, se distinguen principalmente tres versiones del Lavatorio:

1.- Quintillas:

Cuan humilde y amoroso
tomó una blanca toalla...

2.- redondillas:

Llanto corre en mis mejillas
cuando veo al Salvador...

3.- Romance:

Hoy es Jueves de la cena
donde Jesús muy amado...

De La cena hay también una versión escrita en quintillas:

Jueves por la noche fue
cuando Cristo enamorado...

y otra en romance:

Jueves Santo, Jueves Santo
Tres días antes de Pascua...

la procesión que se hace por la tarde, recorría el calvario -cuando hay- o las calles del pueblo. Las canciones son romances que narran la Pasión o fragmentos de ella: la oración en el huerto, la venta, la corona de espinas, las cinco llagas, el reloj o los dolores de María y se interpretan, como ya dijimos, intercaladas con oraciones. La Pasión se vuelve a cantar por la noche, velando el monumento. Ya en la madrugada del viernes, en este mismo contexto, se entona El entierro, el canto propio de la procesión de este día.

Los ritos que conmemoran la muerte de Cristo en los oficios del Viernes Santo recuerdan el sermón de las siete palabras y terminan con la adoración de la Cruz. Intercalados en ellos se

cantaba Las siete palabres, otros cantos de pasión, a la soledad de María y el Himno a la Cruz.

La versión en quintillas de Las siete palabras comienza:

Viernes Santo, ¡que dolor!
expiró crucificado...

La escrita en cuartetos:

Por estas siete palabras
que pronunciaste, Señor...

También está en quintillas el canto más difundido sobre la soledad de María:

Oye, alma de tristeza
tan amarga despedida...

A diferencia de todas las canciones de las que hemos hablado hasta ahora, el Himno a la Cruz era cantado por todos los fieles asistentes a los oficios, tanto hombres como mujeres de cualquier edad (nº 628)

La procesión del Viernes, o del Santo entierro, volvía a la ermita las imágenes que se habían sacado de allí el domingo anterior. El entierro y La pasión del Viernes Santo en la que se narra la muerte, son los cantos más característicos, además de cualquiera de los interpretados en la del día anterior. En algunas localidades hay canciones propias para la bajada a la ermita y

otras para el regreso al pueblo, y, en casi todos, despedidas a la Virgen de la Soledad, en la puerta de la ermita.

El entierro más difundido es el romance que comienza:

En el doloroso entierro
de aquel justo ajusticiado...

Con frecuencia le preceden algunos versos descriptivos, por ejemplo en Durón:

Este es el entierro Cristo
donde van tos los hermanos,
unos a llevar la cera
y otros a llevar el palio.
El sacerdote va enmedio
el miserere cantando,
y la amarga soledad
por su hijo va llorando.
Hijo de tan buena Madre,
tan bien nacido y criado
se lo llevan a morir
a las tierras despoblado.

De La pasión hay distintas versiones en romance, quartetas o villancico.

Las procesiones tienen una estructura fija que refleja,

en cada momento, la composición social de la comunidad (59). En Solanillos del Extremo nos describieron el orden que seguía hace unos años: La iniciaban los hombres que portaban los estandartes y la Cruz -pertenecientes a la hermandad del Señor-, seguían todos los demás hombres; tras ellos, las imágenes de la Virgen, el Santo Cristo y el sepulcro, a continuación, el sacerdote y las mozas del santísimo o del ramo cantando, vestidas de luto y, cerrando la procesión el resto de la mujeres. Todo el pueblo acudía a la procesión y los últimos jóvenes que habían venido de hacer el servicio militar se quedaban vigilando núcleo urbano.

En general, los cantos interpretados en Semana Santa son romances cultos, fragmentados, unidos unos a otros y adaptados al gusto popular añadiéndoles cuartetas o versos descriptivos de la acción que se ejecuta como hemos visto en el ejemplo del Entierro de Durón, o como sucede con el canto de Jueves Santo de San Andrés del Congosto (nº 555). En este caso se describe la ceremonia de la instalación del monumento:

Jueves Santo, Jueves Santo
 día de grande tristeza,
 que Jesús de Nazareno
 preso se queda en la iglesia.
 Con un paño cubre el caliz,
 lo tapa con cinta nueva
 y con su mano le pone

la consagrada patena.
Luego llegan los cofrades,
también los cetros presentan
y la señora justicia
con humildad se presenta.
Luego previene en el palio
y lo llevan por la iglesia
el sacerdote en sus manos
para que todos lo vean.
En un monumento santo
y en el sagrario lo encierran;
las llaves lleva consigo
para que seguro queda.
Se las cuelga por el pecho
que es una grande manera.
No las puede llevar nadie
por rico y noble que sea.
La vara de la justicia
en el monumento queda
para que todos veamos
ceremonias en la iglesia.
Vámonos todos hermanos,
vámonos con gran tristeza.
Vamos a la Soledad,
traeremos su Madre y nuestra
para que tenga consuelo

con los Santos de la Iglesia...

En la canción que entonan en Ocentejo durante la procesión del Jueves Santo encontramos una variante de algunos versos pertenecientes a un poema recogido en el romancero de los Jesuitas, de finales del siglo XVI (Jesuitas, 481), descrito por Antonio Rodríguez Moñino:

Por el rostro de la sangre
que el verbo eterno derrama
camina la Virgen pura,
parte el corazón mirarla.
Las palabras que ella dice
son de mujer angustiada... (60)

Están muy difundidos ciertos romances de Lope de Vega. Algunas de nuestras informantes más ancianas tenían un cuadernillo titulado "Catorce romances a la pasión de Cristo", escritos por Lope de Vega y publicados por la imprenta Universal, de Madrid, de donde salieron multitud de pliegos durante el siglo pasado y comienzos de éste. El nº 636 se corresponde con el romance nº XIII que se inicia:

"Sola con sola la cruz"

El romance XIV es el conocido entierro:

"En el doloroso entierro"

y fragmentos de otros romances son los nº 763 y 767

Otros temas pertenecen a una pasión escrita por Lucas del Olmo Alfonso y publicados ya en el s. XVIII en imprentas andaluzas. Son los que comienzan:

"Bañando están las prisiones"

"Alma, si eres compasiva"

"La tarde se oscurecía" (61)

También son fragmentos de una misma pasión los temas recogidos en distintos pueblos escritos en quintillas, difundidos por distintas imprentas durante el s. XIX y el XX, entre ellas la Universal:

"Jesús que triunfante entró"

"Cuan humilde y amoroso"

"Viernes Santo, qué dolor"

"Oye, alma de tristeza" (62)

Poemas de distinta procedencia estaban agrupados en una "Colección de cantos religiosos propios para la Cuaresma y Semana Santa de Trillo" publicado en Sigüenza en 1954 que utilizaban las mujeres de Solanillos del Extremo para cantar.

2.1.4.- Pascua de Resurrección. Las mismas intérpretes y de igual forma que en Semana Santa se cantaba el Domingo de Resurrección, pero el aspecto musical del tema es, en este caso, de ritmo y melodía más alegre. La canción se denomina de diferentes

formas, según las localidades: La Pascua, Las Pascuas, La Palomita o Las Albricias. Se ejecuta durante la procesión de El Encuentro cuyo ritual se desarrollaba -y continúa desarrollándose en muchos lugares- de la siguiente manera: por la mañana temprano salían de la iglesia dos procesiones, una con la Virgen, cubierta por un manto negro, a la que acompañaban las mujeres y otra con Cristo Resucitado, llevado por los hombres (hay pueblos en los que con la Virgen iban los mozos y con Jesucristo los casados). Cada una seguía caminos diferentes y al llegar a un punto determinado del lugar -las eras o alguna plaza- se juntaban las dos procesiones y en ese momento se quitaba el manto a la Virgen y se saludaban las dos imágenes con varias reverencias, para regresar unidas a la iglesia. Las mozas describían con sus cantos los hechos que se iban produciendo. Si tomamos como modelo la Pascua de Ocentejo -una de las más completas y la de mayor número de estrofas- podemos ir siguiendo el desarrollo de la procesión. Comienzan cantando las mozas a la entrada de la iglesia, saludando a la Virgen, solicitando su ayuda para cantar mientras se aproximan al altar:

$\text{♩} = 108$

a to mara fue ben di to mis com po ñe ras y yo

ve nio mos a no di llar nos de Isu tel al tor ma yor

Esta reñó mei típico

A A' A A' A' A'

A tomar agua bendita
mis compañeras y yo
venimos a arrodillarnos
delante el altar mayor

Buenos días tengais Madre.
Santas Pascuas, Reina mía,
eras tú la que llorabas
hoy hace muy pocos días

A la divinisma aurora,
Madre del divino verbo,
le pido me de su gracia
porque sin ella no puedo

Virgen Santa del Rosario,
Reina y Madre de piedad,
ilumina mi memoria
para poderte cantar

Venid compañeras mías
de rodillas por el suelo
a darle los buenos días
a la princesa del cielo

Venid compañeras mías
de rodillas al altar,
aquí está la capitana
que venimos a buscar

Siguen con una llamada a organizar la procesión en dos grupos, se señala la salida de las imágenes de la Iglesia y durante el trayecto se indica la finalidad de la procesión, se dan recomendaciones a los participantes y se "echan flores" al señor cura, el pueblo etc...

Repíquense las campanas
y ármese la procesión;
a la Virgen del Rosario
su colorado pendón

Sacar mozos la bandera,
el estandarte y la Cruz,
las doncellas a María,
los casados a Jesús

Sacar mozos la bandera,

las campanas repicar
y nosotras con la Virgen
Su Hijo vamos a buscar
Sal deprisa Hermosa Rosa
sal deprisa Sol Dorado,
sal deprisa, Hermosa Rosa
que tu Hijo ha resucitado

Sale el sol resplandeciente
con su rico ceñidor
y hasta las aves que vuelan
gozan de su resplandor

Ya sale al Palomita
de su lindo palomar,
vestida de velo negro
a su Hijo va a buscar

Ya sale la cruz de plata
ya sale Cristo triunfante
ya sale el arbol mayor
de la iglesia militante

Madre llena de dolor
que vas buscando a tu Hijo
No llores Virgen piadosa

que ha resucitado Cristo

No llores Virgen piadosa
que le vamos a buscar
entre todas las doncellas
os hemos de acompañar
Llenas todas de aflicción
vamos, Señora, a buscarle;
os hemos de acompañar
hasta llegar a encontrarle

Al mozo de la bandera
Dios le dé su buen acierto
en el cielo y en la tierra
y también en casamiento

A las que llevan la Virgen
Dios les de su buen acierto,
que la bajen y la suban
y la vuelvan a su templo

Oh, qué mañana de Pascua,
Oh, qué mañana de flor,
Oh, qué mañana de Pascua
ha amanecido, Señor

Oh, qué mañana de Pascua
que arroja la Primavera,
arrojando su rocío
para que nazca la hiedra

Todas las flores florecen,
florezca la del romero,
florezca y viva la gala
del señor cura el primero

Todas las flores florecen,
florezca la del rosal,
florezca y viva la gala
de todos en general

Todas las flores florecen,
florezca la del cerezo,
florezca y viva la gala
de la villa de Ocentejo

Al llegar al lugar donde se produce el encuentro de las dos
procesiones se quita el manto negro a la Virgen y mientras se
entonan aleluyas:

Por allí viene Jesús,
aquí traemos a su Madre,

arrodíllense la gente
que desean visitarse

Ya no se conoceran
el buen Jesús y su Madre.
Días hoy que no se han visto,
desde el jueves por la tarde

Ya no se conoceran,
Madre del Divino verbo
al verle tan lastimoso
como a este Señor le vemos
Quitarle ese velo negro
a la sagrada María;
quitarle ese velo negro,
ponérselo de alegría

A la sagrada María
quitarle ese velo negro,
ponérselo de alegría
que ya cantan en el cielo

Ha venido un pajarillo
las aleluyas cantando.
Nos ha traído la nueva
que Cristo ha resucitado

Aleluya, Hermosa Rosa,
Aleluya, Sol Dorado,
Aleluya, Hermosa Rosa
que tu Hijo ha resucitado

Aleluya, Hermosa Rosa,
Aleluya entre cristal,
Aleluya Hermosa Rosa
por aleluya gozar

Las aleluyas Regina
y los ángeles diciendo,
cántenlo también la iglesia
para dar notorio al pueblo

Suenen esas campanillas
hágase la gente a un lado
que viene llena de gozo
que su Hijo ha resucitado

Las dos procesiones regresan unidas en una a la iglesia parro-
quial. Las mozas felicitan las Pascuas al pueblo:

Suenen esas campanillas
delante la procesión,

caminemos para el templo
todo el mundo en oración

Caminemos para el templo
todo el mundo en alegría
en ver que juntos llevamos
al Buen Jesús y a María

Demos la felices Pascuas
al señor cura el primero,
nos enseña la doctrina
y nos inclina a la bueno

Y también al sacristan
porque se merece todo,
porque canta en la tribuna
lo que se ofrece en el coro

Demos las felices Pascuas
alcalde y autoridad,
demos las felices Pascuas
a todos en general

Ya no derrameis más perlas
ahora que ha entrado el día;
vuestras tristezas Señora

se volvieron alegría

Ya no derrameis más perlas
Señora, tu resplandor;
ya se acabaron las penas
tus congojas y dolor

Hoy hemos visto una Virgen
la más hermosa y más bella
que la escogió el Padre eterno
para de los cielos Reina

Las mozas ponían una guirnalda de flores en la puerta de la
iglesia, y al llegar allí cantaban:

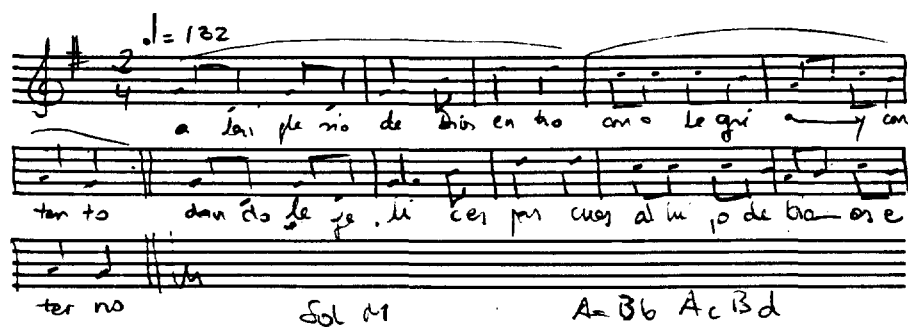
Esta rosa os ofrecemos
y esta guirnalda de flores
y juntamente ponemos
nuestros nobles corazones

La guirnalda que ponemos
en la puerta de la iglesia
manifiesta la alegría
y los ángeles de muestra

Gracias a Dios que he llegado,
 gracias a Dios que llegué
 a las puertas de la iglesia
 donde yo me cristiané

Las entradas de la iglesia
 merecen ser de cristal
 que por ellas entra y sale
 una Reina celestial

Continúan cantando, con una melodía distinta, mientras van entrando
 a la iglesia con alabanzas a la Virgen y al niño y saludos a todos
 los fieles:



A la iglesia de Dios entro
 con alegría y contento
 dándole felices Pascuas
 al Hijo de Dios eterno

Que bien parece la iglesia
 entrando este personal,

qué bien parecen los bancos
con toda la autoridad

Que bien parece la Virgen
con ese bendito niño;
así estarás en el Cielo
delante del sol divino

Que bien parece ese niño
con el rosario en las manos;
así estaras en el cielo
delante del soberano

A todos los que hay en misa
les cantamos con anhelo,
que han venido a acompañar
a la Reina de los cielos

A la Reina de los cielos
han venido a acompañar,
Dios quiera que hoy en otro año
nos volvamos a juntar

Virgen Santa del Rosario
este favor te pedimos,
de que vuelvan a sus casas

todos los que han ido quintos

La Virgen es un rosal
y su niño es una rosa
y San José es el tronco
y los ángeles las hojas

Señor cura revestido
con la casulla y el alba
se parece a Dios del Cielo
y a la Virgen soberana

Señor cura de Ocentejo,
de Sigüenza natural,
Dios quiera que le veamos
en el cielo relumbrar

A este señor don Jesús
le cantemos con anhelo
porque ha venida a enseñarnos
el camino de los cielos

terminan con algunas coplas circunstanciales, las despedidas y la
petición de la bendición:

No podemos cantar más

porque estamos muy de prisa,
porque sale el sacerdote
a decir la Santa Misa

Hay que oír la Santa Misa
y también el evangelio
dándole felices Pascuas
al señor cura el primero

Virgen Santa del Rosario
dice que no tiene cera,
delante el altar mayor
se ha formado una colmena

La Virgen es la colmena,
Jesucristo es el panal,
los ángeles las abejas
que salen a trabajar

En medio el altar mayor
hay un manojo de lilas,
con esta nos despedimos
de vos, sagrada María

En medio el altar mayor
ha florecido un laurel

con esta nos despedimos
de su esposo San José

En medio el altar mayor
hay un manojo de lirios
de todos en general
con ésta nos despedimos

Quédate con Dios María,
yo me voy a mi morada,
Dios quiera que cuando vuelva
esté contigo mi alma

Virgen que estás en tus andas
de espalda al altar mayor,
alza tu mano derecha
y échanos tu bendición

El esquema, y muchas de las estrofas, se repiten en todos los cantos aunque puede variar el orden y adaptarse a las circunstancias concretas de cada pueblo. Sin embargo, a pesar de ser éste el más extendido por la provincia -hemos documentado 45 variantes- no es el único canto que se ejecuta en esta procesión. En Bustares y Corduente el tema interpretado es El Evangelio (nº 166 y 287) que también aparece mezclado con estrofas de Las Pascuas en Embid, Milmarcos y San Andrés del Congosto. Por último, La



Lam. IV lbares. Domingo de Resurrección. Regreso a la iglesia
de las imágenes unidas en una sola procesión después del en-
cuentro. 26 de Marzo de 1989

anunciación o el Ave María se canta en Valfermoso de Tajuña cuando regresan las dos procesiones a la iglesia.

En muchos pueblos la noche anterior, o ese mismo día temprano, los mozos en unos sitios y los niños en otros, construían un muñeco de paja vestido con ropas viejas que representaba a Judas. Lo colgaban de un árbol o entre dos balcones, a lo ancho de una calle, y le prendían fuego después de la procesión cantándole coplas alusivas:

Prendedle, prendedle al Judas
que el también prendió al Señor
y luego, de penitencia
en un sabuco se ahorcó.
(Barriopedro, número 94 del cancionero)

Todas estas canciones religiosas las escribían en cuadernos que las señoras han conservado hasta ahora, aunque muchas de ellas hace más de treinta años que no se cantan (la de Pascua se continúa interpretando, pero ahora por mujeres casadas que son las que se la saben). Estos cuadernos se los pasaban unas mozas a otras para aprenderse la letra de memoria, de modo que al cantarlas no necesitaban los apuntes. La cantidad de cantos religiosos recopilados se explica por el acceso que hemos tenido en varias localidades a este tipo de cuadernos.

En Sotodosos, como en otras partes de España, los hombres mozos y casados, en filas separadas, cantaban la noche del Sábado de Gloria al Domingo de Resurrección un Calvario o Via-Crucis al tiempo que recorrían las calles del pueblo, para terminar celebrando la fiesta pacual cenando un cordero todos juntos.

2.2.- Es abundante el apartado de canciones **dedicadas a la Virgen** en sus diferentes advocaciones, lo que da idea del ferviente culto que se le dedica en la provincia: himnos, gozos, despedidas, novenas, rosarios de la aurora, flores de mayo ... Muchos de los textos fueron escritos por algún sacerdote que estuvo en la localidad quien los adaptó a músicas conocidas.

El mes de mayo es el que la Iglesia dedica a la Virgen. Comenzaba éste entonando a la puerta del templo, el treinta de abril por la noche, al dar las doce, una versión "a la divino" del mayo a las mozas. Estos cantos los hemos localizado en el Sur y Sureste provincial, a lo largo de toda la frontera con Cuenca, hasta Orea, que ya es límite con Teruel. Unicamente en pueblos de la Alcarria baja -Albares, Almoguera, Almonacid de Zorita, Driebes y Yebra- no "retratan" a la Virgen. La estructura de estos mayos es similar a los de las mozas y, como el de éstas, es interpretado por los mozos:

- Saludos a la Virgen y alusión a la noche primera de mayo
- solicitud de licencia para cantar
- alabanzas a la Virgen

- retrato
- echan por mayo a San José
- despedidas (de la Virgen, los santos, la iglesia, el cura, el sacristán, los mozos...)

Todas las tardes del mes se hacían en la iglesia los oficios de "las flores" en los que se rezaba el rosario y se cantaban alabanzas, salves y despedidas a la Virgen. Muchos de estos cantos denotan, tanto en su estructura musical como en la literaria, un origen culto y reciente. Abundan las cuartetos heptasilábicas y también aparecen los cuartetos de versos de arte mayor y las septimas. Todos ellos suelen tener estribillo. Se entonan también en otros actos dedicados al culto de la Virgen como rosarios o novenas.

Hay, por último, un grupo de canciones dedicadas a una advocación concreta, generalmente la patrona del pueblo, que se cantan en la novena o en la misa mayor del día de la fiesta. Están escritos en estrofas más tradicionales: cuartetos asonantados, seguidillas, romances o romancillos y villancicos -esta estructura literaria se corresponde con los llamados gozos-. En ellas se hacen alabanzas, plegarias y se narran milagros. En el caso de las canciones narrativas, cada día de la novena se entona una estrofa.

Es en este grupo donde encontramos letras escritas por maestros y sacerdotes, adaptadas a músicas conocidas, de hinno.

El sacristan, el mismo sacerdote o los misioneros que de vez en cuando pasaban por el pueblo eran los encargados de enseñar estos cantos a las mujeres, en especial a las mozas, quienes las cantaban en la iglesia o en la ermita. Si se cantaban durante la procesión en las festividades marianas los entonaban también los hombres que asistían.

2.3.- También es diverso el **Santoral**, siendo de destacar los gozos de los diferentes santos: San Antonio, San Roque, San Nicolás de Tolentino, San Pascual, San Miguel, San José, Santa Bárbara, Santa Quiteria etc., en los que se narra su vida y milagros. Son cantadas fundamentalmente por mujeres en la iglesia, durante las novenas o en la calle, en el trancurso de las procesiones, el día de la fiesta del Santo que se venera en cada localidad. La estructura métrica más común es la del villancico pero hay casos de poemas formados por la alternancia de cuartetos de versos octosílabos y hexasílabos como es el caso de "San Antonio y el milagro de los pajaritos", o los gozos de San Miguel de Fuentelsaz; la novena de San Antonio, de Aragoncillo, en cuartetos y la de San José, de Alustante en cuartetos.

Entre lo profano y lo religioso están los cantares dedicados a San Roque en Megina y a San Timoteo en Alcoroches que ya mencionamos; por la noche, al comenzar el día de la festividad, en la puerta de la iglesia o ermita se reúnen los vecinos para



Lam. V.- Marachón. Procesión de San Pascual. 18 de Mayo de 1986

"rondar" al Santo. Mediante los cantares, hombres y mujeres a solo, con acompañamiento de tambor y gaita (ultimamente toca una banda), le agradecen favores recibidos, le hacen rogativas e incluso algún reproche si algo no ha ido bien durante el año, se comentan los acontecimientos sucedidos en el pueblo y se hacen críticas al ayuntamiento o a la organización de las fiestas. Los cantares se crean a propósito para esta ocasión cada año sobre un soporte musical que siempre se mantiene igual.

A través de la muestra recogida relacionada con los distintos hechos musicales podemos observar que el calendario de advocaciones locales muestra la mayor abundancia de ellas desde mayo hasta agosto (aunque sabemos que existen festividades como el Cristo de septiembre también muy celebradas en algunas zonas):

Enero.- Santo Niño (Majaelrayo y Valdenuño-Fernandez)

Febrero.- La Candelaria y San Blas (numerosos pueblos de la Campiña y la Alcarria, sobre todo)

- Santa Agueda (Cogolludo, Espinosa de Henares)

Marzo.- San José (Alustante, Villanueva de Alcorón)

Mayo.- Virgen del Sagrario (Paredes de Sigüenza)

- Vírgenes que se celebran tomando como punto de referencia la fecha de La Ascensión: (Mirabueno, Fuente de los Remedios, de Trotuera) o Pentecostés (Ribagorda, de Peralejos; La Hoz, de Molina; La Estrella, de Atienza)

- San Miguel (Fuentelsaz)
- San Pascual (Fuentelsaz, Maranchón)
- Santa Quiteria (Megina)
- La Santa Cruz (muy extendido. Bendición de campos)

Junio.- Virgen de la Minerva (Selas)

- Virgen de Rosario (La Huerce)
- San Antonio de Padua (Aragoncillo, Illana, Megina, Sotosdosos, Villanueva de Alcorón, Zaorejas)
- San Acacio (Utande, celebrado con danzas y loa)

Julio.- Virgen del Carmen (Algora, Molina)

Agosto.- La Virgen, en diferentes advocaciones (Sotodosos, Paredes)

- San Roque (Algora, Alustante, Megina)
- San Timoteo (Alcoroches)
- San Bartolomé (Checa, celebrado con danza)

Diciembre.- Santa Bárbara (Solanillos del Extremo)

- Virgen de la Esperanza (Durón)
- La Inmaculada (Molina)

2.4.- A la Virgen y a los Santos también se les dirigen **rogativas** pidiéndoles favores comunes para toda la localidad. En una provincia tan fundamentalmente rural, se repetían casi

anualmente las dirigidas a implorar el agua de lluvia para que la cosecha fuera buena. Los cantos son una parte muy importante en estas oraciones que invocan los labradores en procesión o en la ermita, a su Santo protector, durante las épocas de sequía, frecuentemente en la primavera. Algunas de estas rogativas fueron escritas por maestros o vecinos del pueblo ateniéndose al esquema que las caracteriza:

- Invocación al Santo o a la Virgen
- Explicación de la situación y de sus consecuencias: los campos se secan, no hay pan para los niños, se muere el ganado
- Apelación a la bondad del protector e imploración de clemencia

En Bochones cantan:



A esta Santa novena
 que nosotros celebramos
 con jubiloso fervor
 hasta los niños y ancianos

Que llueva, Virgen, que llueva
sobre estos ásperos campos
y caigan suaves raudales
del agua que deseamos

En tí y en tu Hijo querido
ponemos la confianza
que alcancen lo que pedimos
que nos hace mucha falta

Las cataratas del cielo
volvais a abrir al momento
para que se riegue el campo
y tengamos alimento

Oh, Virgen y Santo Niño
que teneis tanto poder
con humildad os pedimos
nos consoleis con llover.

Están formadas por cuartetos de versos hexasílabos u octosílabos
y van dirigidas principalmente a :

- La Virgen (Algora, Bochones, Cendejas, Embid, Paredes de
Sigüenza y San andrés del Congosto)
- San Isidro (Angón, Cogolludo, Gualda y Sienes)

- San José (Peñalver)
- A los tres juntos, en Chiloeches.

2.5.- **Canciones de ánimas:** se han recogido muy pocas. Aunque están relacionadas con el final de la vida del hombre, las incluimos aquí porque son siempre de carácter religioso, interpretadas por las mujeres en la iglesia, durante la novena y el mismo día de las ánimas (dos de noviembre). Constatamos los dos primeros versos de los tres cantos recopilados:

- 1.- Formado por cuartetos de versos octosílabos (Bustares):

Por las ánimas benditas
todos debemos rogar...

- 2.- Formado por cuartetos de versos octosílabos mas un estribillo de versos heptasílabos (Bustares):

Triste negra y solitaria
Es mortal nuestra prisión...

- 3.- Villancico (Milmarcos y Terzaga):

Romped, romped mis cadenas
alcanzadme libertad...

ABRIR CONTINUACIÓN CAPÍTULO II

