

EL PANDERO CUADRADO EN EL REBOLLAR SALMANTINO

JOSÉ MANUEL FRAILE GIL

RESUMEN: El Rebollar es una comarca que se extiende por el ángulo sur-occidental de Salamanca, que se caracteriza por un habla y una indumentaria que la identifica. En lo musical, destaca la pervivencia del pandero cuadrado, herencia cultural de los troveros moros. El autor describe su construcción, su relación con otros instrumentos similares tanto de España como de Portugal, intérpretes y formas de tocarlo, así como otros instrumentos utilizados en la comarca. Por último se explican los cuatro tiempos del baile peñapardino o charrada: *ajechnao*, *sorteao*, *corrido* y *brincao*.

ABSTRACT: El Rebollar is a small region covering the southwest corner of the Province of Salamanca where the inhabitants speak and dress in a characteristic way easily identifiable to outsiders. Another typical characteristic of the area is the continued use of the square tamborine, a cultural inheritance passed down from Moorish troubadours. The author describes how these instruments, and others used in the area, are made, how they are related to other similar instruments used in both Spain and Portugal, who plays them, and how they are played. Lastly, the author explains the four stages –the *ajechnao*, *sorteao*, *corrido* and *brincao*– into which the typical Peñaparda dance, called the charrada, is divided.

PALABRAS CLAVE: El Rebollar / pandero cuadrado / charrada.

Gracias al exquisito cuidado con que Ángel Carril Ramos honró siempre mi amistad, tuve entre las manos mi primer pandero cuadrado de Peñaparda. Él sabía de mi interés por los instrumentos de percusión y consiguió que un amigo construyese varios panderos¹; de aquella primera hornada me envió uno a través de una conocida suya, que impartía por entonces clases en un colegio cercano a Madrid; y hasta allí marché ansioso e ilusionado por comenzar a golpear yo mismo aquel arcaico instrumento.

Por entonces había comenzado a publicar José Ramón Cid sus materiales sonoros recogidos en el Campo de Ciudad Rodrigo (véase el apartado de *Documentos Sonoros. C*) en la discográfica SAGA S.A.; y aprovechando aquel contacto viajé yo hasta Miróbriga para visitar con José Ramón el pueblo que conocía ya, merced a las grabaciones del profesor García Matos (Apdo. *Documentos Sonoros. A*). Me encontré entonces por vez primera con la tía Máxima y con el tío Juan Hernández *Carambo*, que con el paso del tiempo llegarían a convertirse en queridos y viejos amigos. Aquellas primeras visitas fueron el germen de una estrecha relación con los *carruchinos* que hasta hoy dura².

Pero no voy a incidir en vivencias personales, que están bien para el recuerdo y la evocación de los que ya peinamos canas y lloramos la falta de quienes fuimos dejando en el camino. Centrémonos pues en el asunto de este artículo, ambientando a quien lo lea en el locus donde vamos a movernos. El Rebollar salmantino debe su nombre a los muchos rebollos o robles bajos que lo reverdecen, y se extiende por el ángulo sur-occidental de aquella provincia. Tiene como límite meridional la Sierra de Gata, que lo separa de Cáceres por el puerto de Perales; y por el este, la frontera portuguesa, que –más política y administrativa que real– era una mera línea de tinta sobre papel mojado, pues fue mucha la relación de estos pueblos salmantinos con aquellos vecinos lusos con quienes andaban casi siempre *a la charrúa* trajinando contrabandos por lo menudo. Dentro de la propia provincia de Salamanca confina El Rebollar con El Sahugo y Navasfrías, lugares que algunos quieren dentro de esta comarca, con El Bodón y sobre todo con *Ciá Rodrigo*, que fue y sigue siendo la “gran urbe cosmopolita” que, con su obispo a la cabeza, representa lo urbano en aquellas tierras plenamente rústicas³. Así pues pertenecen a El Rebollar con pleno derecho El Payo de Valencia de Flores,

1 El constructor fue Juan Crego y como anécdota diré que los *raberus* los hizo con tiras de la propia piel que, al secarse, quedaron tan ásperos y broncos que literalmente desollaban el dedo pulgar de la mano izquierda. Pero pronto subsanó ese “defecto de fábrica” y acabó fabricando unos magníficos panderos que andarán hoy sonando por media España.

2 Mientras escribo estas líneas –julio de 2003– Ángel Iglesias Ovejero prepara en aquel rincón salmantino unas *Jornadas Internacionales sobre Formas de Vida y Cultura Tradicional en El Rebollar y otras Partes* (V Coloquio de PROHEMIO), 23-27 de julio de 2003; y a ellas presento el trabajo titulado “Prácticas y fórmulas parareligiosas en El Rebollar salmantino”.

3 Véase al respecto la obra de SÁNCHEZ AIRE, Casiano. *Breve reseña geográfica, histórica y estadística del partido judicial de Ciudad Rodrigo por...* Ciudad Rodrigo: Imprenta y librería de Cástor Iglesias, 1904. Manejo la reedición en facsímil hecha por la Diputación de Salamanca (Salamanca, 1996) a cargo de Ángel Sierro Malmierca.

Peñaparda y Villasrubias, pues Robleda tuvo tradicionalmente una personalidad tan fuerte que, a mi modo de ver, constituye, aun dentro de aquel espacio geográfico común, un núcleo aparte.

La economía de estos cuatro pueblos era casi de supervivencia. En las grandes *jesas* (dehesas) de Perosín o Valderromero cortaban a base de *pona* (podón) las escobas o retamas con que fabricaban el más rudimentario estiércol a base de estos arbustos picados sobre un machón de madera y las deyecciones de hombres y bestias. Con aquel pobre abono se intentaban fertilizar unos minúsculos huertos de patatas que constituían el alimento básico junto al más moreno pan de centeno que imaginarse pueda. Como complemento a esta mísera economía fabricaban los de El Rebollar un carbón vegetal hecho con brezo que luego vendían fundamentalmente en Ciudad Rodrigo, de donde traían a su vez las manufacturas más precisas y a veces incluso algún retoño de los muchos que poblaban el hospicio de aquella ciudad. Realizaban estas idas y venidas en unas arcaicas carretas tiradas por una vaca de trabajo, de ahí que se los conozca por *carruchinos*.

Tocante al habla de esta comarca mucho cabría decir, pues estamos en una de las tierras más arcaizantes y ricas del antiguo leonés que, con variantes locales muy marcadas, prolonga su hegemonía hasta la tierra de Cáceres⁴. Esta forma de hablar que ya resultaba extemporánea a comienzos del siglo XX fue objeto de análisis y de interés por parte de uno de aquellos maestros que, casi desterrados en la soledad de los pueblos, intentaban seguir en contacto con la cultura de vanguardia entre-sacando lo que juzgaban más válido de aquellas galas rústicas que les rodeaban. Fue Matías García –apodado *Azabeño*– el Gabriel y Galán de estas tierras, y en Navasfrías escribió inspirándose en estos tipos de El Rebollar que a unos pocos kilómetros de su pueblo encarnaban ya por entonces lo más rancio y castizo de la tradición local:

Entre espesos matorrales,
al pie de una roca parda,
apoyado entre canchales,
tiene sus hondos vivales
el pueblo de Peñaparda.

Este rústico lugar
de gente tan singular
perteneció a los Centenos,
por eso se dan tan buenos
en tierras de El Rebollar.

⁴ Véase al respecto la obra de IGLESIAS OVEJERO, Ángel. *El habla de El Rebollar. Salamanca. Descripción* (vol. I), *Léxico* (vol. II). Salamanca: Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Salamanca, 1982 y Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, 1990.

Por su término bravío,
con sus aguas cristalinas,
atraviesa Río Frío,
que es un poético río
abundante en truchas finas.

Y tras de este exordio geográfico repara nuestro *Azabeño* en la peculiar y abigarrada indumentaria que usaban aún los hijos de El Rebollar; galas que presumieron aún cuando mozos los ancianos que vieron doblar este último milenio⁵:

Suelen usar los varones
de alas anchas la montera,
con sangría los jubones,
arrugados los calzones
y floja la delantera.

Las viudas van tocadas,
en señal de inmenso duelo,
con mantillas enlutadas,
de tal modo prolongadas
que le arrastran por el suelo.

En esta región arisca,
aunque caiga una ventisca
capaz de arrugar a un toro,
sale descalza la Cisca
de noche a hablar con Goro.

Y viene luego las reflexiones sobre el habla local, y a oídos de nuestro docto maestro resultan ser “lindos disparates” los últimos destellos en el dominio del leonés. Y eso que ya se encargó *Azabeño* de normalizar un tantico lo que escuchaba, pues no decían los peñapardinos hablar por hablar, sino palrar, y eran jugones que no jubones los que vistieron aquellos campesinos:

5 Merced a la invitación que el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca me hizo para participar en una macroencuesta de campo, que se llevó a cabo en el otoño de 1987 por los cinco pueblos de El Rebollar –trabajo que coordinó Ángel Carril Ramos, quien se hizo cargo además, junto a Purificación Toribio, del apartado *medicina popular*–, tuve la oportunidad de conocer a fondo la riquísima *indumentaria* de esta comarca pues colaboré con Gustavo Cotera, que asumí en aquella ocasión el estudio de esta materia.



FIG. 1.—Charras de El Rebollar. Por las ropas, cabe tomarlas como de las localidades salmantinas de Peñaparda o de El Payo de Valencia de Flores. Posan ante la cámara con su avío de fiesta: camisa galana labrada en estambre, de cuyas labores sólo asoman los puños —rematados en espeso encaje azul oscuro— pues todo lo tapa la jubona de bocamangas revueltas y minúscula crestilla de paño bajando por mitad de la espalda; sayas de profundos pliegues salvo en la delantera, sobre la que cuelga, desprendido y tieso, el mandil arcaizante con la impronta de sus dobleces; por encima de éste, se distingue el inicio de la adornada faltriquera dispuesta sobre el vientre, de la que caen cordones y borlas multicolores con el punzón de bueso y otros útiles de costura; el seno, alto y redondo, se vela por un lienzo blanco bajo una mantilla roja repicoteada con sobrepuestos de seda; cabalgando sobre el moño, el pañuelo de fina lana, amarillo, naranja o púrpura, tendido libremente, sin sujeción alguna. Componen el aderezo de estas zagalas hilos de oro cobrizo y grandes aros de lo mismo. Vemos en sus manos un pañuelín ocioso, mientras que a sus pies, a diario desnudos, o con crudas abarcas, boy calzan linda media y primitivo zapato de hebillas de latón (Colección Cotera-Fraile).

Allí es frecuente escuchar
 estos lindos disparates:
 –Están podres las patates
 hogaño en el mi linar
 y comidas de las rates–.

O pregunta una vecina
 acongojándose harto:
 –¿No has visto una becerrina
 que lleva una changarrina
 con un collarín de esparto?–⁶.

Reconocida ya, aunque someramente, la tierra por la que andamos moviéndonos, y saludados ya quienes la poblaron, vayamos al afán de este trabajo, al pandero cuadrado que como por milagro subsistió en aquellos lugares y a cuyo son bailaron estas gentes. El pandero cuadrado, que a duras penas subsiste hoy en cuatro o cinco rincones de la geografía española, es junto con el rabel y la alboka, parte de la preciosa herencia cultural que los troveros moros nos dejaron tras de su estancia en estos lares. Allá donde aún pervive, o al menos ha dejado memoria histórica reciente, el pandero cuadrado está asociado a ciertos rituales poco permeables a las innovaciones; de modo que puede considerársele un verdadero fósil dentro de la organología hispana.

La zona astur-leonesa se ha servido del pandero, no sólo para el *son d'arriba* o *baile de las castañuelas*, sino también para entonar los ramos que cantan y ofrecen a los Santos Patronos, amén de en ciertas canciones epitalámicas bastante ritualizadas también⁷. En la vecina Galicia, ciertas agrupaciones corales se sirven del *pandeiro de peito* para acompañar todo tipo de manifestaciones musicales un tanto sofisticadas ya, no sólo en la forma del instrumento sino también por las reelaboraciones folklóricas en que se utiliza.

En Portugal siguen tocando las mujeres el *adufe*, que colocan ante el pecho en forma romboidal, al igual que hacen las astur-leonesas y catalanas. El país luso, tan apegado a la tradición, mantiene mucho más vivo el uso de nuestro instrumento,

6 GARCÍA, Matías (*Azabeño*). *El país charro*. Col. Fin de una época. Salamanca, 1928. El poema se titula "El Rebollar". La alusión a "mantillas enlutadas" va referida al uso que hacían las mujeres en los lutos rigurosos del *mantuoseno* o *ventioseno*, compuesto por manteo, mandil y manto, éste de luengas dimensiones, que antaño se hizo de paño ventidoseno, es decir, muy tupido en su urdimbre.

7 Sobre el pandero cuadrado en aquella zona véase la obra de: ZAMORA, Eugenio M. *Instrumentos Musicales en la Tradición Asturiana*. Oviedo: Edición del autor, 1989, capítulo titulado "Pandeiru o Pandero Cuadrado", pp. 219 y ss. Y sobre este mismo instrumento asociado al *Son d'arriba* la de: PUENTA HEVIA, Fernando de la. *El baile d'arriba. El son de la montaña occidental astur-leonesa*. Oviedo: Edición del autor, 2000, apartado "El pandeiru", pp. 385 y s.; y FRAILE GIL, José Manuel. "El son D'Arriba. Un posible baile romancés del Occidente Astur-Leonés". En *Revista de Folklore*. Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid (en prensa).

y no hay allí concentración de músicos tradicionales en la que no estén presentes las *adufeiras*⁸.

En la comarca catalana de Urgel tañían el pandero cuadrado las mayordomas de ciertas cofradías religiosas que merced a estos cantos petitorios sufragaban el culto de sus Santos titulares⁹.

En la Corte de las Españas –en *los madriles* del Rey para abajo– tocaron a más y mejor el pandero cuadrado las manolas de Lavapiés, para bailar de a cuatro o de a ocho las seguidillas; y de todo ello nos informan cumplidamente los sainetes que compuso don Ramón de la Cruz y un sinfín de lienzos y grabados que así las representan hasta las primeras décadas del siglo XIX¹⁰.

La reconstrucción, más o menos fiable, que en Encinasola (Huelva) se ha hecho de cierto baile del pandero, quiere ligar esta práctica a los bailes funerarios que, alrededor de los niños fallecidos menores de siete años, se hacían por toda tierra de cristianos. Pero en el largo camino que une el occidente astur-leonés con las tierras onubenses –que, por cierto, es la misma ruta que marca el toque de la flauta y el tamboril por un mismo hombre– fue diseminando el pandero cuadrado restos, que como cerros-testigo, nos permiten reconstruir el antiguo dominio de este instrumento. Un primer eslabón lo constituiría en tierra salmantina el pandero de El Rebollar, que vamos a comentar con despacio; y a esa primera argolla se irían anillando los testimonios aún vivos, o remansados en la memoria, que quedan aún en tierras extremeñas. Y así el ramo que entonan a San Fulgencio y Santa Florentina en el pueblecito de Berzocana (Cáceres), cuyo canto se acompañaba con unos preciosísimos panderos llenos de dibujos policromados, hoy sustituidos tristemente por unos adufes portugueses de producción casi fabril. Hubo algún otro pandero cuadrado que, con la efigie encarnada del Toro Evangélico, se tañía sólo en el convento donde se guardaba cuando era elegida una nueva superiora para la comunidad. Y alguna otra reliquia de este género se me queda en el tintero para otra entrega sobre el pandero cuadrado en Extremadura.

Pero volvamos a tierras de El Rebollar. Allí, solamente en Peñaparda se ha conservado hasta hoy mismo el uso del pandero cuadrado. Fue común a todo El Rebollar, y a gran parte de Salamanca, el toque de la gaita de tres agujeros y del tamboril por un mismo instrumentista –el tamborilero–, que fue siempre un varón y que tocó siempre en cuantas manifestaciones comunales debía entrar en liza la música; y así animaba con sus toques los ofertorios, alboradas, bailes dominicales y aun las bodas; reservando para el pandero o la sartén las corrobblas más domésticas y familiares.

8 Sobre el *adufe* portugués véase la obra de: VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, apartado “Pandeiros Bimembranofones”, pp. 393 y ss.

9 Sobre el ritual que acompañaba a los cantos de pandero, consúltese la obra de: SISTAC I SANVICÉN, Dolors. *Les Cançons de Pandero o de Tambor. Estudi i noves aportacions*. Lleida: Ed. Institut D’Estudis Ilerdencs. Fundació Pública de la Diputació de Lleida, 1997.

10 Véase al respecto FRAILE GIL, José Manuel. “El pandero cuadrado en la Villa y Corte”. En *Revista de Folklore*, n.º 269, tomo XXIII-1, 2003. Valladolid: Obra Social y Cultural de Caja España, pp. 155-161.

No obstante, aún pude recoger entre los más ancianos de los pueblos aledaños a Peñaparda algún testimonio que apuntaba por las claras hacia el uso del pandero cuadrado al menos en Robleda y Villasrubias.

Veamos un manojito de coplas recogidas ya como tonadas de entretenimiento en *Robrea*:

A tocar el pandero
no me enseñaron
porque dicen que gano
poco salario.

Las estrofas que siguen conforman una canción satírica sobre la muerte, cuyo aire burlesco refuerza el estribillo que confunde el celemín –la más pequeña medida de capacidad– con la tórdiga o tira de piel en que se dividía el pellejo de un animal mayor para sacar de él las albarcas, antes de que éstas se hicieran con pedazos de neumático:

A la iglesia, si me muero,
me las tengo de llevar,
castañuelas y pandero,
y la caña de pescar.
(Y) ¡Ob, qué celemín de albarca!
¡Ob, qué tórdiga de sal!
¡Ob, qué bueno, bueno, bueno!
¡Ob, qué bueno, bueno, va!
Si te mueres tú delante
las has de llevar también,
castañuelas y pandero
y las tocaremos bien.
(Y) ¡Ob, qué celemín de albarca!...¹¹.

Y es que, según nuestra informante: “Cuando aquí mos moceábamos no había más que el tamboril, el pandero y las castañuelas para bailar”. Otra de las mujeres que pude entonces entrevistar en Robleda añadió preciosos datos a las coplas que nos cantó su paisana, señas que dejan bien claro el tipo de pandero que tocaron en aquel pueblo, pues la palabra pandero puede mover a confusión si no va acompañada del adjetivo cuadrado: “Yo tengo ahora setenta y cinco años y tendría cuando se tocaba el pandero unos diez. Me acuerdo también de cómo se jadían, asina, en una rosquita cuadrada de madera se ponía la piel y luego la mujer o el hombri, el que juera a total, se lo colgaba de un deo, se lo ponía en la pierna y tocaban con dos manos, la de dentro con deales y la de juera con un palo o el mango de un faco (cuchillo) o lo que juera”¹². Así pues, parece que en Robleda era el pandero patrimonio de ambos sexos, pues los hombres gustaban de hacer con él baile en las tabernas por las noches; y en cuanto al modo de tocar llama

11 Cantadas por María Antonia Ovejero García, nacida en Robleda en 1902 y entrevistada por Gustavo Cotera y por el que esto firma el día 1 de septiembre de 1987.

12 Informes dictados por Esperanza Ramajo de 74 años de edad. Grabados en Robleda el día 15 de septiembre de 1987 por J. M. Fraile Gil, C. García Medina y Gustavo Cotera.



FIG. 2.—Máxima Ramos Sánchez toca y canta, arrogante y bien plantada, durante la IV Fiesta de la Charrada en la Plaza Mayor de Ciudad Rodrigo, 1983. Aunque aquí aparece ataviada de gala, con el su charru, nunca abandonó a diario el pañuelo atado a la cabeza y las grandes argollas de oro que oscilaban en sus orejas; ni siquiera durante los diez largos años que pasó trabajando en Francia. (Gentileza de J. R. Cid Cebrián).

la atención el uso de los dedales que serán complemento indispensable, junto a la cuchara, para el toque de la sartén en el cercano Payo de Valencia de Flores, donde no queda memoria viva del pandero cuadrado.

En Villasrubias el eco del pandero es aún más mortecino, se lo recuerda, sí, pero no con la imagen casi fotográfica que permanecía quieta en la memoria de las robledanas con quien pude conversar: “Los nuestros bailis no eran como los de Peñaparda, pero el pandero sí, ¿entiendi usted? Había aquí dos mujeritas que de mozas tocaban, la Sidora y la Madalena”¹³. Y esto es todo cuanto el gancho de mis preguntas pudo sacar del fondo del recuerdo de quienes pregunté en aquellos tres pueblos que ribetean a Peñaparda.

El pandero cuadrado que hemos alcanzado a ver en Peñaparda se construía como es lógico en el pueblo, pues sin salir de él podían encontrarse las materias primas a tal intento, a saber: piel de cabra, madera, hebras de lino, una esquila o cascabel de pequeño tamaño, un puñadito de *frejonis* (guisantes) secos y unas cuantas piedrecillas al tenor de las lentejas. La rudeza de estos materiales y la forma –harto señera– que adopta el pandero en Peñaparda no son para olvidados si por una vez se han visto. Por eso chocan los disertos de quienes sin poner pie en la tierra de la que hablan, dejan en negro sobre blanco afirmaciones como ésta: “Es costumbre que ambas danzas (*ajechnao* y *brincao*) sean cantadas por una mujer o por una moza, la cual, además y simultáneamente, hace los ritmos sobre un tambor con una porrilla y la mano que le queda libre”¹⁴. No son danzas el *ajechnao* y el *brincao*, que son bailes abiertos para uso y disfrute del común; y entre ellos se baila además el salteo o *sorteao* y el corrido, cuyo ritmo en tres por cuatro acaba complicándose hasta llegar al *brincao*.

Muchas veces eran las mismas *tocaeras* o *pandereras* quienes fabricaban su instrumento, movidas, claro está, por el ansia de tener su propio pandero y poder tocar en él a más y mejor. Pero ya que eran menester al menos dos, y aún mejor tres operarias para la faena de hacerlo, solían reunirse un grupo de amigas a fin de engendrar al futuro adufe. Se principiaba el negocio por encargar la estructura de madera que, claro es, tenía forma cuadrada (aun cuando curiosamente se la llame *aros*, término que en el habla local suena con su artículo como *los arus*, con *s* sonora en el artículo) a un hombre mañoso y en su defecto al carpintero que obraba en el lugar. Los ejemplares contruidos en Peñaparda y por mí consultados tienen entre 35 y 40 cm de lado por 7 u 8 de grosor. “Se le icía que los jiciera de roble, porque eran más recius”, aunque normalmente se trabajaban en castaño, cerezo o aliso. Las aristas exteriores de esta estructura se redondeaban, “se jadian romus” a base de paciencia a fin de que el filo de la madera no acabara cortando la piel, sobre todo si tenemos en cuenta que la baqueta golpea muchas veces casi en el mismo filo de los aros cuando se está tocando.

13 Informes recogidos en Villasrubias el día 8 de septiembre de 1987 por J. M. Fraile Gil y Gustavo Cotera. Nuestros informantes fueron María Santos Molina de 75 años de edad y Tomás Mateos Rodríguez de 74.

14 El texto, firmado por María del Carmen García Matos, forma parte de los comentarios (p. 17) a las excelentes grabaciones que realizó su padre, el musicólogo don Manuel García Matos. Véase Apdo. *Documentos Sonoros*. A.

El curtido de la piel era mucho más laborioso, por ser faena lenta y delicada. Se escogía una piel de cabra que sin ser ya la de un animal adulto no fuera tampoco la de un chivo, y una vez limpia de las piltrafas más groseras se sumergía en un “baño viejo con agua temprá, una poquita de sal y una poca de rescaldu de ceniza”. Allí permanecía removiéndola de tanto en tanto con un palo y expe- liendo un olor que déjelo usted estar. Cuando, pasados diez o doce días, el pelo comenzaba a desprenderse de la piel se la juzgaba lista para recubrir la estructu- ra de madera que previamente se había preparado cruzando en ella de lado a lado dos *jebras* de lino hilado y torcido en casa. La misión de estos cordeles era doble: por un lado sostener la esquilita, que quedaba de este modo suspendida en el interior del pandero, y de otro servir de bordones en ambas caras del mismo, consi- guiendo con ello que el pandero retumbe de un modo especial, o como allí dicen, *ruja*. Por cierto, que hablando de los aros y del contenido que guardarán celosa- mente a menos que el pandero se rompa, cantaban en el baile esta copla:

Este pandero que toco
le tengo de abril los arus,
que me han dicho que tién drento
un sordadito alojado.

La piel se lavaba repetidas veces y a cada remojo se iba arpepuñando el pelo y la grasa o restos de carne que aún pudieran quedarle por el envés. Una vez limpia, se tendía sobre los aros, el pelo hacia fuera, y comenzaba el cosido por tres de sus lados cerrando para siempre el interior del pandero. En esta faena habían de partici- par cuatro manos como mínimo, pues mientras una o dos personas estiraban la piel por ambos lados, otra debía ir sellando la costura que antiguamente se hacía con el mismo lino *jilado* en casa, y últimamente con hebras de bramante. Antes de dar las últimas puntadas se introducían en la oquedad unos *frejonis* secos y alguna chinita del suelo a fin de que entrechocaran también con los golpes del pandero.

Una vez cosido y cerrado el instrumento, debía secarse completamente, y para ello se colgaba a veces el pandero en la cocina, encima de la lumbre, en el *jumeru*, don- de los vi yo oscilando dentro de su funda en más de una casa. Cuando el pandero tenía ya vida propia era menester *temprahu* y para ello se iba calentando ante la lum- bre siempre de canto, pues si se hacía de frente podía *escardase*. Así, lentamente, iban volteando el instrumento ante el calor, y con ligeros golpes de la baqueta se iba com- probando la sonoridad hasta que el oído de la *tocaera* daba su aprobado.

Cuando el pandero estaba ya completamente seco, necesitaba aún de los *rabe- rus* para ser tañido. Normalmente eran un par de ellos y se fijaban clavándolos en dos lados paralelos del instrumento. Cada *raberu* se hacía con un trozo de liga de unos seis dedos de largo, que se clavaba doblado en la mitad del lado a fin de pasar por esta presilla el dedo gordo de la mano izquierda, y después de dar en el aire un par de vueltas al pandero, acomodarlo en pico sobre la rodilla izquier- da. Estas ligas, que llamaban *pañeras* y que en Peñaparda solían venir desde los telares de Torrejuncillo (Cáceres), tenían un dedo y medio de ancho y una vara

de largo para cada pierna; hechas a rayas de vivísimos colores, se reliaban bajo la rodilla para mantener tersas las medias. Como es lógico, la penuria reinante no permitía comprar liga para estos menesteres, sino que se aprovechaban los trozos sanos de las que estaban ya en desuso por rotas o apolilladas, pues se hacían siempre en estambre de lana.

No había menester nuestra panderera más que de la baqueta, titulada *porra* o *agarrá*, para tocar el pandero. Estos palillos eran muchas veces la misma porra que usaba el tamborilero, aunque eso sí, tanto unas como otras fueron manufactura de los pastores que entretenían así sus ocios a punta de navaja. Las más apreciadas fueron las de *corazón de encina* –por su gran dureza–, y eso sí, todas llevaban al extremo la típica bola, que recuerda tanto al glande de la encina. El resto del artefacto era un papel en blanco donde la pericia y la imaginación del artesano florecían en un sinfín de dibujos vegetales, geométricos, iniciales, fechas y otras *gullurías*, casi siempre hechas para halagar a la dama o para dejar firmada la obra.

Resulta curioso que siendo como era local y artesana la fabricación del pandero y la *porra*, se cantara mucho una copla que menciona al mercado de Fuenteguinaldo (Salamanca) como el lugar donde se vendían estos instrumentos, claro que algo semejante acaece con otro estribillo que habla de las castañuelas y que veremos en su lugar:

Este pandero que toco
me costó quince y l'agarrá
y este que tengo en la mano
en la feria de Guinaldo.

Y ya que hemos sacado a colación a las castañuelas, algo diremos de ellas. Como en gran parte de Salamanca eran atributo de los varones. Y es que el leve braceo de ida y venida que las sayas llevaban en el reposado meneo del baile, se opone a la recia quietud de los brazos velludos que también, en un toque muy propio de El Rebollar, repicaban a veces las castañuelas colocando las dos manos de frente y pegadas al pecho. Lástima que –en aras de una mal entendida redistribución de los papeles que la tradición había ido repartiendo en el decurso de los siglos– hoy las mujeres hayan perdido al bailar en muchos lugares esa desmadejada elegancia de los brazos.

Las castañuelas de esta zona son lanceoladas, por llamarlas de alguna forma; diríanse dos pequeñas ánforas que en su interior presentan una oquedad en cada valva, a fin de que *restallen* en un sonido entre metálico y cristalino. Los hombres se las calzaban con pequeñas correíllas de cuero, cuyos nudos corredizos no osaban moverse mientras aprisionaban los gordezuelos dedos¹⁵. Aunque siempre fueron faena de los hábiles pastores no parece descabellado pensar que alguno llevase su producción a las ferias a fin de conseguir así un pequeño sobresueldo que ayudase a la subsistencia; sí sabemos que lo hacían con las cucharas y cucharones

15 Los pares de castañuelas por mí consultados vienen a coincidir en sus medidas: 9,5 cm de arriba abajo y 5,5 cm de ancho.

para menear la aceituna, con los husos y *parajusus*, y otros trebejos, ¿por qué no pensar que vendieran también su mercancía sonora? Y ahí va la seguidilla que anunciamos más arriba:

Toca las castañuelas
que se hagan rachas,
que ahora viene la feria
y valen baratas.

En defecto del pandero, se servían a veces las *tocaeras* de la sartén, del *deal* y de la cuchara, tocando al estilo de las *sarteneras* de El Payo. Colocado el largo rabo de la sartén bajo el sobrazo izquierdo, se sostenía aquélla de canto en la horquilla que forma el dedo índice con el pulgar; la cuchara, empuñada con la mano diestra, golpeaba el hondón y la pared del recipiente haciendo el mismo oficio que la *porra* sobre el pandero. El dedal en la punta del dedo corazón siniestro repicaba en la pared interna de la sartén haciendo iguales contrapuntos que la mano zurda hace en el pandero.

Alguna vez vi también tocar a la vieja y sabia tía Máxima Ramos sobre un tamboril posado en su rodilla izquierda, elevada la pierna sobre un *sillo*. El dedal del cordial izquierdo percucía entonces el cilindro del tamboril, y la baqueta de madera el parche derecho y el aro que lo aprisiona.

Antes de pintar la escena del baile al son del pandero cuadrado, debe quedar bien clara la tajante diferencia que separaba al baile de tamboril del baile hecho a base de voz y pandero. El primero se apoyaba musicalmente en la melodía que tocaba el tamborilero con la gaita de tres agujeros y en los golpes que la porra asida con su mano derecha descargaba en el tamboril que pendía de su antebrazo izquierdo. Era pues el instrumentista-hombre el encargado de aquel ordenado jaleo que se formaba todos los domingos y fiestas en la plaza del lugar por la tarde después del Rosario y hasta el toque de la oración. Al respecto dice *Azabeño*:

.....
y bailando en largas filas
las mocitas de buen porte
lucen frescas y tranquilas
el moño de picaporte
y las clásicas mandilas¹⁶.

Este singular músico cobraba o se ajustaba con los mozos y a veces con el Ayuntamiento, siendo esta remuneración una ayuda para la economía familiar que no sólo de estos menesteres se nutría, pues nuestro hombre era los días de labor un campesino más entre los vecinos, y casi siempre no de los más acaudalados.

El baile de pandero se tenía como alternativa para los regocijos vecinales y familiares más que comunales. Andaba el pandero siempre en mano de las mujeres que armonizaban el canto con el toque; pues, como sucede en toda tierra de

16 GARCÍA, Matías (*Azabeño*). *El país charro*. *Op. cit.* Vid. nota 6.

garbanzos, cuando se utilizan para el baile instrumentos de viento el canto –de romances o de coplas líricas– desaparece. La característica del pandero peñapardino está en responder rítmicamente a los mismos toques que el tamborilero ejecutaba en los bailes del común; de modo y manera que todos los bailadores conocían el esquema básico de aquella organización en la que podían moverse a más y mejor ya fuera en la velada nocturna que organizaban las *dagalas*, ya fuese en la explanada ante el ayuntamiento en las tardes de domingo.

Las encargadas de cantar y tocar el pandero llamábanse *pandereras* o *tocaeras* y eran en Peñaparda tantas mozas como tuviesen gracia y actitud para esta faena:

Los señoris bailadores
pueden bailar cuanto quieran
porque tienen a su mando
la señora tocadera.

Y como es lógico, su quehacer con el instrumento no tenía remuneración alguna:

Que tocar el pandero
no da de comer,
pero por si se ofrece
bueno es el sabel.

De cuando en cuando las mozas recurrían a alguna mujer madura presente en el regocijo para insinuarle: “Tía Fulana, mos toque unos sonis pa jadel baili”. El pandero peñapardino, colocado de forma romboidal sobre la rodilla izquierda que levantaba del suelo merced a un *sillo* sobre el que estribaba el pie, debía asentar bien en aquel punto, pues tenía por mala *tocaera* a aquella a la que le bailaba el pandero en la saya en mitad del baile. A fin de asentar bien el instrumento, doblaban un tantico el *mandil de tecú* para que descansara cómodamente allí la esquina del pandero, y por eso dice una seguidilla no sin malicia:

Porque toco el pandero
mi suegra dice
que no gana su hijo
para mandiles¹⁷.

Los cuatro tiempos del baile peñapardino, que hoy han dado en llamar *charrada*, fueron y son éstos: el *primeru* o *ajechao*, el segundo o *sorteao*, para finalizar la tirada con el *corrido* y *brincao*. Entre primero y segundo, así como entre segundo y corrido, hubo siempre unos instantes de silencio que guardaron tanto el tamborilero como la *tocaera* para que las filas se reorganizaran y volvieran a su

17 El pandero cuadrado como ya dijimos ha ido restringiendo su área de expansión hasta reducidos, como este de Peñaparda, donde se convirtió casi casi en un auténtico fósil. En el cacereño Arroyo del Puerco (hoy Arroyo de la Luz) cantan aún ciertas coplas que rezuman este asunto, a pesar de que no queda allí memoria salvo del gran pandero redondo, con sonajas, que se tocó hasta mediado el siglo XX, acompañando a *la rama*, *la tonadita llana* y *las sanjuaneras*.



FIG. 3.—Durante el verano de 1999, Andrea Pascual Herranz, que había nacido en 1920, tocó y cantó para mí sus sonis, entre los que sobresalió el romance de La vuelta del esposo (vid. Apdo. Documentos Sonoros. J). Por la tarde se engalanó para tocar en la Primera Fiesta del Pandero, donde la retratamos. (Foto: Benito Fernández Arias).

punto de partida; a este silencio se le llamó *el parao*. El corrido se denominó así por efectuar los bailadores un desplazamiento de izquierda a derecha que, en compás de tres por cuatro, se llamó también fandango, y que al irse complicando tras unos toques de aviso da lugar al *brincao*, figura en la que los que están en el baile saltan un tantico sobre los talones sin levantar del suelo la punta de los zapatos. Para aprender este toque repetían las *dagalinas* –futuras *tocaeras*– esta onomatopeya: “Felipe tónto, Felipe tónto”¹⁸.

Respecto a la etimología de los dos primeros términos no me parece baladí dedicar un párrafo a curiosear en sus orígenes. El término *ajeobao* corresponde sin duda al verbo *abechar*, que significa limpiar de impurezas al cereal con una criba. Su antigüedad queda patente por el oficio que desempeñaba Dulcinea cuando en El Toboso la sorprendió Sancho con la misiva de don Quijote:

–No la hallé –respondió Sancho– sino ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa.

–Pues haz cuenta –dijo don Quijote– que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. Y si miraste, amigo, el trigo, ¿era candeal o trechel?

–No era sino rubión –respondió Sancho.

–Pues yo te aseguro –dijo don Quijote– que, ahechado por sus manos, hizo pan candeal, sin duda alguna”¹⁹.

Y es que los bailadores parecen botar muellemente sobre sí mismos cuando bailan este *ajeobao*, que se mide en compás de cuatro por cuatro, con aquel movimiento que recuerda no poco el que se realiza con la criba al ahechar el grano. Y precisamente a ritmo del *primero* me cantó, pandero en mano, esta copla una diestra *tocaera*:

¡Ay, Villarón, Villarón!,
vaite por ese lugal
tocando la gaita,
tocando el frailán (*sic*),
que las mozas no saben
ni cernil, ni masal,
ni ajechal el trigo
como era de regulal²⁰.

Al *segundu* de nuestros bailes oí llamar *sorteao*, *solteao* y *salteao*; supongo que la alternancia entre r y l propia del habla local ha creado esta polisemia que en realidad debe provenir toda de “salteado”; si bien la mudanza que los bailadores trenzan es, ajustada al compás de 5/8, más bien un sutil deslizamiento ya a un lado,

18 Decían ellas *Jelipe*, aspirando mucho esa J. Y es que la f inicial parece resistirse al dominio del habla popular, pues entre la majeza madrileña decíase *Celipe* por Felipe.

19 CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso bidalgo don Quijote de la Mancha*, parte I, cap. XXXI. Madrid: Ed. Aguilar, 1990, vol. I, p. 566.

20 Cantó y tocó el pandero Águeda Sánchez Collado de 79 años de edad. Fue grabada el día 6 de noviembre de 1995 por M. León Fernández, J. M. Calle Ontoso, R. Sierra de Grado, Susana Weich Shahak y J. M. Fraile Gil.

ya hacia el otro de la fila. No obstante, la novela del siglo XVII nos alumbramos un tanto en el fárrago de las denominaciones que, especialmente en el caso de los bailes tradicionales, se hace muy compleja. Don Marcos, protagonista de *El castigo de la miseria*, pretende a doña Isidora, quien para mejor engatusarlo, prepara merienda y baile al anochecer: “Estando prevenidas ya cuatro bujías en sus hermosos candeleros, a la luz de las cuales y al dulce son que Agustinico hizo en el instrumento que Marcela había tocado, bailaron ella e Inés lo rastreado y soltillo sin que se quedase la capona olvidada”²¹.

El baile de pandero se hacía siempre en los portales más espaciosos de cada barrio. Reunidas las mozas, determinaban cuándo y dónde sería la junta; pues los mozos por su parte solían recorrer las estaciones de estos bailes parando, como es lógico, allá donde estuviesen las prendas de sus amores. Para alumbrarse llevaban las “dagalas una gotina de azaiti pa lucil los candilis”, y no resultar gravosas para la huéspedada.

No eran infrecuentes en estos cónclaves las cuestiones por celos y desprecios, lo que llamaban *quimeras*, y todo un código de gestos se movía alrededor de las incipientes relaciones de la mocedad. Comenzado el baile solían situarse las mozas frente al amigo, al primo o al hermano, para bailar con ellos el *ajechnao* y mientras el primer *parao* debían mudarse para quedar frente al mozo que las requerebraba, pues de no hacerlo le inferían tremenda ofensa que –y esto es lo más digno de notarse– no pagaban en carne propia sino que salía por fiador y responsable el pandero; y a veces, de rebote, la *tocaera* salió también malparada. Muchos de estos testimonios recogí en Peñaparda, pero transcribiré aquí el que me contó, bien alhajado de detalles, una que fue testigo de los hechos: “...y aquella noche había baili en ca la Tía María Potenciana, y estaba el mi padri, que si no a mí no me dejaba dil. Y aquella noche pues... se pusieron a bailal allí, y había unas escaleritas, así, pa subil pa los cilleros (que eran las habitaciones de dormil). Aquel mozo se llamaba Juan y bailó con la novia del compañero y entonces, cuando dieron la vuelta, se tenía que cambial la novia propia pa él y no se cambió y dijo: –¿Lu(ego), pa qué no te cambias tú pa mí? –¡Porque no me da la gana!– Y cogió y empezó: ¡Rrrrrr! a rual allí y se fue derecho pa'l pandero pa rachalo, pero no le dejaron llegar allí, y antoncis se subió en aquellas escalerinas mal hechas de los cilleros; y antoncis dijo una: –¡Dagalitas!, salí toas pa juera, que esti hombri tiene un revuelvi! ¡Madríta, que tieni un revuelvi!–”²².

Sin duda alguna, aquel revólver debió de ser el objeto más exótico que durante décadas se vio en El Rebollar entero, pues para agredir y defenderse manejaban

21 ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. (1590-1661) *El castigo de la miseria*, 4ª ed. Col. La novela picaresca española. Madrid: Ed. Aguilar, 1962.

22 A Catalina Acera Fuentes, que tenía 73 años en septiembre de 1987 cuando la entrevisté, debo este relato y muchísimos informes de todo tipo que su viva memoria había preservado del olvido. La palabra *cilleros*, se me antoja derive del latín *cella* y la encuentro en el poema titulado *El Rebollar* de Matías García (vid. nota 5): “No en el moderno granero / como en los pueblos del Duero / allí la mies se recoge / sino en la arcaica troje / y la paja en el cillero”.

los *carruchinos* de aquellas tierras unos largos y bien afilados cuchillos con los que se propinaron más de una vez mortales *mojainas*. Y continúa así la narración de Catalina: “A muchas, por estar tocando, las picaron las manos, si es que había quimera y querían rachal el panderu. Asina es que yo no tocaba na más que cuando mi padri estaba allí al pie”.

Pero si la velada transcurría serena, reinaba el buen humor que salpicaba de continuo los relinchos y el eco que levantaban. Y así, cuando algún mozo jaquetón lanzaba al aire su prolongado *jijijííííí...!*, no faltaba algún otro que mientras restallaba sus castañuelas y mirando a los ojos un tanto huidizos de su pareja, respondiera en altas voces: “¡Tu madri no me quieri, pero tú sí!”.

Alternábanse las *tocaeras* en las series de los cuatro toques que ya conocemos. Sabemos, por testimonio de los más viejos, que cuando dos de ellas se igualaban en la voz y en el repertorio de sus cantares, solía una colocarse a la vera de la que estaba tocando el panderu y así, cantando juntas, elevar la potencia de la melodía por encima del rotundo son que hacía el instrumento. Teníase también en cuenta que el frío y la humedad de la noche destemplaban con rapidez el panderu, y para evitar interrupciones solían llevarse un par de ellos al baile de modo que mientras uno rugía en manos de la *panderera*, se iba templando el otro al amor de la lumbre. El arsenal de cantares breves y líricos que estas mujeres desgranaban en los sones es incalculable. Como ocurre con cualquier portador de la tradición poético-musical el manantial de la poesía va brotando impetuoso en la memoria para fluir ligero por el venero de la melodía de modo que en contadas ocasiones podremos escuchar el mismo repertorio o seguir el primitivo orden que se guardó al comenzar la recitación o el canto. Pero sumergiéndonos una y otra vez en aquella laguna de cuartetas y seguidillas dimos por fin con una corriente que ya apenas discurría por el hilo del recuerdo; y es que el Romancero Tradicional, que fue —cómo no— también soporte literario de este baile donde primaba el canto, había ido cediendo el espacio que en la memoria ocupaba la larga tirada de sus versos a la copla breve e improvisada que acude a la imaginación al tiempo que se la llama²³.

Pude entonces recoger magníficas versiones de *La malcasada* (íá) y de *La muerte de don Gato*, más *No me entierren en sagrado* (áo) a ritmo del *ajechnao*; de *La apuesta ganada* (á) a golpe del *sorteao*; y de *Las señas del esposo* (éa) para acompañar el *corrido* y *brincao*; amén de algún que otro romance de ciego, más o menos tradicionalizado, que aún encontró asilo en estos bailes de panderu y de una porción de canciones narrativas que también se usaron para aquel menester.

23 Sobre el repertorio romancístico desgranado en el baile de Peñaparda al son del panderu, véase mi colaboración: “Los bailes romanceados al doblar el milenio”. En *Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero*. (La Gomera, julio 2001). Ed. del Cabildo Insular – Gobierno de Canarias, 2003. (Véase el Apdo. *Documentos Sonoros*. J).



FIG. 4.—*María Martín Amado, La de las patatas, fue siempre una atezada bailadora, pero también supo tocar con garbo cuando la ocasión lo requería. De su abuela aprendió una espléndida versión de La apuesta ganada, que acoplaba bien a ritmo de sorteo (vid. Apdo. Documentos Sonoros. D). Sonriente nos mira alhajada con su camisa galana y su mandil de tecú, por el que cruza sinuoso y llamativo el verde horizontal de su dondeáu. (Foto: Benito Fernández Arias).*

DOCUMENTOS SONOROS

Bajo este epígrafe incluyo cuantas referencias conozco y se han editado conteniendo grabaciones del pandero cuadrado en Peñaparda. Van colocadas por el orden cronológico de su aparición en el mercado, y signadas con una letra mayúscula, que sirve de referente en las alusiones a este apartado que se encuentran salpicadas en el texto y en las notas. En cada ficha figura el nombre del editor, quien en la mayor parte de los casos fue además el responsable de las grabaciones.

- A. GARCÍA MATOS, Manuel. *Magna Antología del Folklore Musical de España. Interpretada por el Pueblo Español*. Madrid: Ed. Hispavox, bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música (UNESCO) (S 66.171), 1979.

Esta edición, que contiene diecisiete discos de larga duración en vinilo, tuvo una fugaz reedición en CD para ser inmediata e incomprensiblemente descatalogada. La obra, que reúne magníficas grabaciones de campo hechas por el profesor García Matos, va acompañada de un libreto "explicativo" que es un cúmulo de despropósitos. El baile de Peñaparda, que seguramente don Manuel grabó completo y seguido, al uso de El Rebollar, aparece desmembrado y con epígrafes que no se corresponden con lo que puede escucharse en los discos. Y así, el que aparece como *Ajechao y Brincao* (cara 22, corte 4) es en realidad el *Ajechao* seguido del *Sorteao* o *Salteao*, que lógicamente le sigue, y ambos han sido segmentados del *Corrido y Brincao*, que deberían cerrar el *baile* (cara 23, ¿corte 5?).

La mujer que canta y toca el pandero en estos registros de García Matos fue María Mateos Gata, nacida en Peñaparda en 1928, a quien conocí y entrevisté varias veces hasta su muerte, acaecida hacia el año 1995.

- B. GARRIDO PALACIOS, Manuel. Programa de televisión TVE 1 sobre Peñaparda dentro de la serie de contenido etnográfico *Raíces*. Se editó en 1981 y el equipo técnico lo componían: Producción: Faustino Ocaña; Fotografía: Pedro Martín; Montaje: Miguel Ángel Santamaría y Realización de Sonido: José Luis José Lumbreras.

- C. CID CEBRIÁN, José Ramón. *Cancionero Tradicional del Campo de Ciudad Rodrigo. Vol. 2. El Rebollar*. Madrid: Ed. SAGA, S.A. 1985. Se publicó en disco de larga duración en vinilo y en cinta de casete (VPC-164).

Cara A. Cortes 4, 5, 6, 7 y 8. Las mujeres que tocan y cantan en esta grabación son: María Mateos Gata, Máxima Ramos Sánchez, Josefa Andrés Mateos y Eugenia González Mateos.

- D. FRAILE GIL, José Manuel. *Romancero Panhispánico: Primera Antología Sonora*. Salamanca: Ed. Centro de Cultura Tradicional de Salamanca-Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León. Ed. SAGA. KPD-(5)10.9004, 1992. El romance que lleva la clave D.b.3 es una espléndida versión de *La apuesta ganada* (á), que a ritmo de *sorteao* tocó y cantó en Peñaparda María Martín Amado de 69 años de edad, acompañada a las castañuelas por su yerno Sebastián Guerrero de 48 años de edad, el día 10 de agosto de 1989. En la reedición que se hizo en CD de esta Antología, aparece en el disco 3, corte 7.

- E. CARRIL RAMOS, Ángel. *Antología de la Música Tradicional Salmantina*. Salamanca: Ed. Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca. Reedición en CD (KPD-5-10/9005-1), 1996. Disco 3, cortes 25, 26 y 27. La *tocaera* y cantora fue Isabel García Sánchez, nacida en 1916 en Peñaparda.
- F. MARIJUÁN ADRIÁN, Ramón y PÉREZ TRASCASA, Gonzalo. *La Música Tradicional en Castilla y León*, 1ª ed. Madrid: Ed. RNE-RTVE Música-Junta de Castilla y León. (62042), 1995. Las grabaciones de pandero realizadas en Peñaparda aparecen en el disco 1, cortes 16 y 17, interpretadas por Máxima Ramos Sánchez y Juan Hernández, su esposo, que le acompaña con las castañuelas.
- G. DÍAZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Instrumentos Tradicionales*. Col. La Tradición Musical en España. Vol. XIV. Madrid: Ed. SAGA, S.A. WKPD-10/2040, 1999. El corte 19 es un espléndido *ajechao* tocado y cantado por Catalina Acera Fuentes de 77 años de edad, fue grabado en Peñaparda en junio de 1991 por J. M. Fraile Gil, M. Santamaría Arias, J. M. Alonso Iglesias y A. Fernández Buendía.
- H. CALVO, Gabriel. *El pandero cuadrado de Peñaparda*. Salamanca: Ed. Vaivén. (VPD-014/001), 2002.
- I. PORRO FERNÁNDEZ, Carlos Antonio. *Etnografía B (Instrumentos e Instrumentistas tradicionales)* y *Etnografía C (Ritmos, bailes y danzas de Castilla y León)*. Valladolid: Ed. Fundación Siglo – Junta de Castilla y León, 2002. En el primero de estos trabajos –*Serie B*– aparece un *corrido* y *brincao* cantado y tocado a pandero por Máxima Ramos Sánchez, fue grabado en junio de 1991 por J. M. Fraile Gil, M. Santamaría Arias, J. M. Alonso Iglesias y A. Fernández Buendía. El segundo –*Serie C*– recoge el mismo *ajechao* que aparece en el trabajo que se cita en este mismo apartado con la letra G.
- J. FRAILE GIL, José Manuel. “Los bailes romanceados al doblar el milenio”. En *Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero*. (La Gomera, julio 2001). Ed. Cabildo Insular de La Gomera, 2003. Acompaña a la publicación un CD titulado *Las últimas danzas romancescas de España*. Ed. GOFIO RECORDS (GR-0369-CD). El corte n.º 11 es una versión de *Las señas del esposo* (éa) tocada a ritmo de *sorteao* por Andrea Pascual Herranz de 79 años de edad, quien fue grabada en Peñaparda el día 14 de agosto de 1999.