

Cuadernos Vallisoletanos



DANZAS Y BAILES



Edita: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
Fuente Dorada, 6-7. Valladolid

Dirección y Redacción:
M.^a ANTONIA FDEZ. DEL HOYO
JESUS URREA
JOAQUIN DIAZ
LUIS FERNANDO GONZALEZ

Fotografías: Joaquín Díaz y Archivo

Imprime: Gráficas Andrés Martín, S. A.
Paraíso, 8. Valladolid.

Depósito Legal: VA. 156.—1988

NUESTRA PORTADA:

Danza del Bolero, 1809. William Bradford.

DANZAS Y BAILES

por Joaquín Díaz

¿**BAILE** o danza? Desde hace siglos, tanto los estudiosos como cualquier profano en la materia se ponen difícilmente de acuerdo a la hora de elegir el término con el cual designar a aquellos movimientos corporales que, individual o colectivamente, se ejecutan secundados por el acompañamiento de algún instrumento musical. En realidad, lingüistas, musicólogos y coreógrafos raramente utilizan cualquiera de las dos palabras con un sentido unívoco; unos piensan que la danza tiene un carácter solemne y distinguido, haciendo derivar el vocablo del francés antiguo **danzier**; el término bailar (sinónimo de sotar) tendría, por el contrario, un carácter más popular. De esta primera idea provino tal vez la distinción que algunos tratadistas del Renacimiento ven entre ambas expresiones: Danza sería la ejecutada por los señores y nobles, con movimientos elegantes y pasos lentos sin apenas utilizar las manos, en tanto que el baile tendría como distintivo especial el meneo de brazos y quiebros de cintura con que la gente villana demostraba su alegría o entretenía sus fiestas.

Más adelante, y casi hasta nuestro siglo Pablo Minguet, don Preciso, Estébanez Calderón y Felipe Pedrell, entre otros, señalan como determinante para distinguir entre ambos estilos, el hecho de que exista o no una norma. La danza, por tanto, sería una acción realizada a compás de una melodía o ritmo y estaría sujeta a unas reglas fijas que el ejecutante habría de cumplir; en el baile cabría una forma de expresión más espontánea y menos comprimida por patrones. Esquivel llamaría al primer modelo **Danza de cuenta** (porque habría que ir contando los pasos para realizar las mudanzas

correctamente y de forma acordada con los demás) y al segundo **Danzas de cascabel** (pues el bailarín solía, ante la escasez de instrumentos musicales acompañantes, ceñirse las piernas con sartales de cascabeles. Cobarruvias, por último, parece dar a su diferenciación un sentido casi moral, definiendo la danza como un acto sellado por la compostura en el que un guía va delante marcando los pasos, y teniendo el baile, por el contrario, un tinte casi pecaminoso; reprueba en especial los bailes descompuestos y lascivos, particularmente si son ejecutados en iglesias o cementerios. No nos extrañemos demasiado de esta advertencia pues hubo tiempos —y nuestra provincia no constituía naturalmente una excepción— en que los cementerios eran el lugar preferido para entretenimientos tan diversos como los juegos de azar o las corridas de toros, y las iglesias el enclave elegido para representaciones que estaban lejos del calificativo de religiosas.

Con el objeto de facilitar al lector el seguimiento de estas líneas y debido también a lo que han evolucionado en nuestros días ambos términos, no haremos distinciones y sólo recurriremos a alguna explicación cuando el contexto lo haga necesario.



Liber Chronicarum mundi, 1493. Danzantes.

GENERALIDADES Y CLASIFICACION

EL paso de la Edad Media al Renacimiento trajo como resultado el abandono de las danzas de grupo para adoptar las danzas de parejas sueltas. Con la evidencia de una división social en aumento entre clases «altas» y «bajas» van a crearse dos tipos de tradiciones que en muchas ocasiones, se influirán mutuamente. La primera tendrá como base de su repertorio el orden y la aceptación de unas normas para la ejecución del danzado, mientras en la segunda predominará una cierta libertad para improvisar. A través del Barroco estas diferencias se irán acentuando al fijarse en la Corte los moldes de cada baile de forma definitiva, aun con el inevitable influjo de la moda que aporta nuevas danzas y por tanto nuevas mudanzas. El Romanticismo dará una imagen casi invertida de la observada en los siglos precedentes: Las danzas rurales han ido acuñando sus señas de identidad, mientras que las ciudadanas de salón no sólo permiten gran libertad de movimientos a través de espacios amplios, sino que aceptan cualquier novedad con delectación. Recorren de esta forma Europa danzas como la polca, la mazurca, el vals, los lanceros o el galop, géneros que, curiosamente, llegarán por fin al medio rural y pervivirán allí como un «resto arqueológico». En todo caso, la influencia de la danza de salón y su paso al

repertorio rural indica que la cultura tradicional no estuvo nunca muerta e hizo gala de una gran receptividad y vitalidad.

LOS MOTIVOS

Cualquier excusa se hacía buena para contemplar una danza o participar en ella. Nuestros antepasados fueron tan buenos aficionados al arte de Terpsícore que hasta desgracias provocadas por una inundación o una sequía eran excelente excusa para organizar bailes de beneficencia de los que saliera una ayuda económica con la cual contribuir al alivio de las penas ajenas: «No hay mal que por bien no venga», reza un refrán, y en este caso viene que ni pintado. Otros motivos eran menos rebuscados y sólo perseguían la celebración de cualquier fiesta del ciclo anual. Así, se organizaban bailes por San Antón, por las Candelas, en Santa Agueda, para Carnaval (con sus máscaras incluidas), de Piñata, por la romería del Sudario, en honor de San Pedro Regalado, para San Isidro, en la romería del Carmen, en San Juan, por San Mateo, a la Virgen de San Lorenzo, por Navidad, año viejo y Reyes, etc., etc. Esto en la ciudad, que en el campo cada patrono local tenía su fecha y su celebración, y



El baile español, 1540. Códice Madraza-Daza.

tan sólo la seriedad de la Semana Santa, en que los bailes se sustituían por juegos de mozos y mozas en las eras, era capaz de contener el espíritu danzante rural.

La capital, aun cuando dejó de ser Corte y perdió el esplendor de las celebraciones que generaba la presencia de la realeza, todavía conservó las casas de los nobles y las asociaciones gremiales donde, de vez en cuando y por muy mala que fuese la situación, quedaban ganas y dineros para organizar un sarao. Fue así como llegaron hasta el siglo pasado, como herederas de padres distintos pero alimentadas por el mismo y ubérrimo pecho, sociedades tan dispares como el Círculo de Calderón (en representación de la burguesía acomodada), «Las Delicias» o la asociación «Lucero brillante» (para la clase media), la Sociedad de Recreo (de los comerciantes), y las agrupaciones de La Victoria o San Andrés (artesanales o fabriles). Junto a ellas, sociedades de baile campestre como «La mimosa sensitiva» parecían, anticipándose a la época, querer reunir bajo su carpa

o en su local a los naturalistas o ecologistas. En resumen, Valladolid parecía decidida a solucionar sus múltiples problemas bailando.

LOS INSTRUMENTOS

Como ya expliqué en el cuaderno dedicado a los instrumentos, éstos han seguido habitualmente una doble vía (popular y culta) que en ocasiones se unía para separarse bruscamente más allá por efecto de la moda o el capricho. Mientras algunos bailes eran animados por capillas cortesanas (con piezas como el arpa, la vihuela, el sacabuche, etc.) otros se movían al ritmo de charangas y bandas militares; a veces pequeñas formaciones de cámara entretenían las evoluciones de parejas entrelazadas y en otras ocasiones era toda una orquesta la que, dentro de un teatro, ejecutaba los aires de moda para un público que exigía moverse entre representación y representación. De otro lado, los instrumentos populares varia-



Danza del fandango según el francés Demoraine.

ban según las épocas y los lugares. Frente a la flauta de tres agujeros (tocada por un tamborilero o tamboritero) y la dulzaina (acompañada por la caja o redoblante) que fueron la quintaesencia de lo popular, estaban otros instrumentos menos frecuentes como guitarra, bandurria o mandolina que alegraban, desde los salones de un Colegio Mayor a los aires del Prado de la Magdalena o del paseo de las Moreras.

Hasta que se empezaron a poner de moda los fonógrafos a comienzos de este siglo, el instrumento más mecánico que se podía encontrar era el organillo, nacional o de importación, en el que se almacenaban desde 8 hasta treinta piezas diferentes; el piano mecánico cuyo rodillo erizado de púas había que marcar de tiempo en tiempo con las nuevas canciones de moda para que la clientela del local no se aburriera. El piano clásico, del que llegaron a existir fábricas en Valladolid como la de Marcelino Soler, llenó las horas de muchos encuentros particulares y de los llamados «bailes de confianza»,

que recibían tal apelativo a causa de la temprana hora en que concluían, lo que permitía a las mamás enviar a sus hijas al acontecimiento social sin cuidado de que se perdieran.

De vez en cuando algún instrumento exótico venía a completar la colección de los tradicionales, como en el caso de las comparsas de Carnaval que se vestían de «negritos» y bailaban «tangos americanos» y otras lindezas de ultramar mientras se contorsionaban al ritmo del tam-tam o de cualquier otro ingenio musical sin patentar.

EL ATUENDO

Normalmente las danzas de «especialistas» o profesionales se llevaban a cabo con una indumentaria especial. En el caso de las religiosas —casi siempre el día del Corpus en la capital y la misma fecha o la fiesta anual en los pueblos—, la Cofradía que promovía el evento alquila-



Bailarina con castañuelas. S. XVIII.

ba los trajes o libreas y regalaba el calzado (zapatillas, zapatos) a los danzantes; el músico, que hasta el siglo XIX era generalmente un tamborilero (con su consabida flauta de tres agujeros), también era obsequiado con unas zapatillas. En realidad, si uno observa a través de los libros de Cofradías lo que cobraba un instrumentista por amenizar toda la fiesta en un pueblo y tiene en cuenta lo poco que subían anualmente las asignaciones, no es extraño que le faltase hasta lo más elemental. Debido al interés, primero institucional y luego popular, por adecentar el ámbito en que iba a tener lugar la procesión (con enarenado de las calles, adornos florales, etc.) no sorprende que el aspecto externo y por tanto el alquiler de los vestidos fuese uno de los puntos más importantes consignados en el libro de gastos.

Ventura Pérez en el *Diario de Valladolid* hace referencia a distintos tipos de danzas caracterizadas por su atuendo; escribe así acerca de ninfas, valencianos, y «gigantones con los vestidos nuevos de terciopelo y damasco vestidos a lo persa, muy lucidos». En las *Crónicas de Antaño* de Benito Valencia se describen «zarra-

hones, apóstoles y turcos conducidos por un fraile que les predica». Ortega y Zapata en sus *Solaces* menciona una danza de huertanos vestidos al estilo clásico de los paloteadores, con «pantalones blancos cortos, medias también blancas, alpargatas sujetas con cintas encarnadas hasta lo alto de las piernas; toneletes blancos y fajas y bandas de seda de muchos colorines; mangas con lazos y, en la cabeza dejando al aire la coronilla, pañuelos de abigarrados y llamativos dibujos».

Si los bailes eran escénicos se buscaba la indumentaria adecuada al acto que se estuviera representando y a los personajes y nacionalidad de los mismos. Así, un gallego, un gitano o un portugués debían salir con su respectiva, e imaginamos que estereotipada, guardarropía. Habla Tomé Pinheiro en la *Fastiginia* de una portuguesa «muy celebrada» donde aparecen dos caballeros portugueses vestidos «con sombreros muy grandes y capuces y botas de vaca» dando ayes por una dama y lanzándola piropos de este calibre: «Minhos olhos, por Cristo, que me mijo e cago por ti e me escarapizo todo».

Los bailes de salón, sobre todo los del pasado siglo, exigían un aspecto externo adecuado al lugar y clase social organizadora del acto. Mientras en unos locales abundaban miriñaques y levitas (con sus chisteras correspondientes), en otros los mantones alternaban con las chaquetas de paño y las gorras.

En los pueblos, también el nivel económico de cada familia se trasparentaba en el mayor o menor lujo del traje de fiesta con que, normalmente, se acudía al baile. Mantones de la China (llamados de Manila), mantones de merino, abalorios, corales, manteos embellecidos con picados o simplemente adornados con dibujos que se quemaban «a la pólvora»...

Federico Olmeda, folklorista y presbítero, decía a principios de siglo en su cancionero que «mejor que del baile podrían servirse los hombres de otros entretenimientos», porque «han de empezar por adornarse muy bien y por gastar dinero». Dejando a un lado el carácter

moralizante de su escrito tenía razón en una cosa: El danzante o bailarín, sabiendo que va a ejecutar o repetir un ritual se adorna; se viste de forma desacostumbrada o inusual, y por tanto cara.

CLASIFICACIONES

Para una clasificación de las danzas y bailes que ordene el material y sirva de guía al curioso se podrían utilizar varios sistemas, además de los ya bosquejados; podríamos dividir, por ejemplo, en tres tipos el conjunto de manifestaciones que vamos a estudiar; 1º Danzas cantadas, es decir acompañadas de voz solamente, 2º Danzas o bailes con instrumentos y voz. Y 3º Danzas exclusivamente instrumentales.

Otras clasificaciones podrían atender al número de participantes (uno solo, una pareja, un grupo, una rueda, etc.), al objeto que llevan en sus manos o piernas como distintivo (cascabeles, castañuelas, palos, cintas, etc.) o al motivo que da origen al baile (un acto religioso, una fiesta profana, una celebración familiar...). Incluso se podría dividir el material atendiendo a un criterio coreográfico, basándose en los movimientos que se reflejan en los diagramas o quinetogramas con que se representan las evoluciones de los danzantes, pero como pocas representaciones gráficas han alcanzado una aceptación universal acatándose unánimemente, tendríamos que hacer una nueva que, además de ser probablemente tan defectuosa como las demás, aumentaría la confusión ya existente. Tan sólo recientemente el método Laban ha sido recibido sin excesivas críticas por diversos sectores de expertos (Labanotation o Kinetography Laban).

Además, se podría utilizar la división entre bailes autóctonos e importados; también, seguir un método diacrónico indicando por siglos qué bailes estaban de moda en un momento y cuales desaparecían al poco tiempo por efecto del mismo proceso devorador.



Bailarina con pandereta. S. XVIII.

Observado todo lo anterior, nos decidimos, sin embargo, por otro tipo de clasificación que nos parece más coherente: Aquél que atiende al emplazamiento en que el baile tiene lugar y al grado de preparación de los danzantes. De este modo dividiremos en cuatro apartados el cuaderno:

1. Danzas procesionales. Las que tenían efecto en las calles de las poblaciones (excepcionalmente en las iglesias) con motivos religiosos o civiles. Los danzantes tenían un director y las evoluciones requerían unos ensayos previos.

2. Bailes en amplios espacios abiertos. Los ejecutados en prados, eras y plazas de pueblos y ciudades. La participación era libre y espontánea.

3. Danzas de salón. Las efectuadas en estancias cortesanías o en humildes locales habilitados al efecto, pero siempre cerrados y con intérpretes más o menos avezados aunque no profesionales.

4. Danzas escénicas. Aquellas que acontecían sobre un tablado en local cerrado o no, y con público asistente. La profesionalidad en los ejecutantes era determinante.

DANZAS PROCESIONALES

LAS danzas religiosas en el medio rural solían estar dedicadas, bien al Santísimo, bien a algún santo o advocación mariana que suscitara la devoción popular; las Cofradías se encargaban, por lo general, de hacer todos los preparativos para la fiesta que, además de la procesión en que actuaban los danzantes, ofrecía muchos otros atractivos; todos los gastos producidos durante la celebración eran anotados cuidadosamente en los libros de cuentas, de modo que éstos constituyen hoy día el mejor documento para seguir de cerca los pasos que conducían a la puesta en escena y realización de la efeméride. Días antes de la fecha señalada algún miembro de la Cofradía alquilaba los trajes o libreas que habrían de vestir los bailarines y recordaba al músico (hasta 1850 tamboritero en casi todos los pueblos, desde ese momento dulzainero) su compromiso con la Cofradía para tocar en la procesión. Si los recursos eran escasos bastaba con alquilar cascabeles que los danzantes llevarían en las piernas; dicho gasto podía suponer, por ejemplo, en el siglo XVI unos cinco reales, cantidad que se dobla al siglo siguiente y que viene a suponer casi el mismo presupuesto que el del «instrumentero». Así, en Alcazarén, se lee en el libro de la Cofradía de las Candelas: «Veintidos reales que

se pagaron; a Antonio Morán doce por tocar la danza y a Gerónimo Díez, vecino de Valladolid, diez, del arriendo de cascabeles». A comienzos del XVIII en Cabezón, los danzantes de la Cofradía de Nuestra Señora del Manzano recibían seis reales al día por la traslación de la imagen desde la ermita en procesión; todo el gasto se cifraba entre los 220 y los 280 reales, según los años, incluyendo tal cantidad las zapatillas de los bailarines, el tamboritero (que recibía unos 30 rs.), el botarga y el refresco con que se obsequiaba a todos tras el acto. Por lo que hemos observado, y salvo situaciones excepcionales, si el músico recibía un veinte por ciento, otro treinta se destinaba al alquiler de las libreas y un cincuenta aproximadamente para el gasto de calzado. En un pequeño pueblo como Adalia, pongamos por caso, la Cofradía de Nuestra Señora de las Viñas gastó en 1702 treinta reales de libreas, setenta y dos de zapatos para los danzantes y treinta para el tamboritero; la comida ascendió a ¡1.204 reales!, lo que provocó la inmediata reacción del obispo en su visita pastoral, aconsejando que los gastos del banquete se redujeran, como mínimo, a la tercera parte.

En general se insiste, en casi toda la documentación sobre danzas de este tipo



Atuendos para gitanos. Ackerman, 1825. Londres.

en la provincia, en la presencia de ocho danzantes que, a veces, iban guiados o protegidos por el botarga, birrio, cachibirria o cachidiablo, personaje bufonesco que golpea al público con una vejiga hinchada o con unos zorros, Andrés Pérez García describe así en *El libro de Cuenca de Campos* la danza de dicho pueblo: «Es aquella una comparsa de ocho hombres y un niño vestido de ángel dirigidos por otro llamado botarga, o birria, como aquí se dice, los cuales bailan al son del tamboril y la dulzaina acompañándose con las castañuelas. Consiste el blanco traje de los danzantes en pantalón ancho, faldas cortas parecidas a las que usan las bailarinas de teatro, una porción de escapularios, medallas y cintas multicolores que convierten su cuerpo en un arco iris y un pañuelo de seda graciosamente rodeado a la cabeza». No siempre, sin embargo, son castañuelas lo que llevan en la mano; algunas danzas requieren los palos o palitroques con los que los danzantes realizan choques y adornan sus evolucio-

nes. Otras veces es una cinta con que se «viste la vara» o se «teje el cordón», o, lo que es lo mismo, se cubre (con cintas que penden de la parte superior de un palo como de dos metros de altura) la mitad de arriba de dicho palo, volviendo a desvestirlo tras vueltas y entrecruzamientos de los danzantes. También a veces son arcos y en algunos lugares espadas y rodela de madera los portados por los bailarines. C. F. Menestrier en sus *Ballets anciens et modernes* habla de los bailes procesionales o ambulatorios que tienen lugar con motivo del primero de mayo ante los pinos o «árboles de enamorados» que se clavan en la tierra tejiéndose cintas a su alrededor.

LOS AUTOS

Era muy frecuente, aunque según han pasado los siglos ha ido quedando como un dato casi arqueológico, que se pusiera en escena un Auto Sacramental o pieza



España, dibujada por el francés Leloir.

dramática similar, con la intervención de personajes bíblicos o de virtudes y vicios encarnados. En Cigales se representaba, por ejemplo, un «David y Goliat», mientras en Cuenca de Campos, el día de san Bernardino, se realizaba la «Entradilla de Santiago», lazo ejecutado por seis danzantes disfrazados de moros que luchaban contra el Apóstol quien, sobre un caballo de cartón los derrotaba haciendo morder el polvo poco después al mismísimo botarga o representación del mal. Tras la escaramuza, todos los vencidos adoraban la Cruz. En Medina de Rioseco y durante las danzas del Corpus se recitaban «dichos» basados en temas bíblicos o hagiográficos; uno de ellos, relatado en las *Crónicas de antaño*, cuenta la historia del Rey Asuero «cuando mandó vigilar su tierra a fin de que no la atravesara ningún cristiano. Por no hacer caso de la prohibición, o más bien por ignorarla, penetraron en los terrenos vedados ocho zagalas con las insignias de la Pasión.

Detenidas y conducidas delante del soberano, éste ordenó matarlas, mas como cayera en curiosidad y les preguntara que adónde iban y qué era aquello que llevaban, ellas le refirieron cómo Cristo murió y los tormentos que le dieron con aquellos instrumentos que son los diez mandamientos, cuya explicación hacen tan cumplidamente que Asuero concluye por volverse cristiano». No ha de extrañarnos que en villas y pueblos pequeños se representaran funciones dramáticas de altos vuelos; documentos abundantes hay que nos permiten conocer la desmedida afición de los aldeanos hacia el teatro con música y baile, hasta el extremo de desplazarse en ocasiones los mayordomos de las Cofradías, acompañados por las autoridades, para alquilar los servicios de los cómicos, instrumentistas y cuerpo de baile que ejecutarían una obra de autor culto en la plaza del pueblo. Esto, unido a la facilidad de algunos «especialistas» del medio rural para preparar ellos mis-

mos «comedias», motivó la abundancia de Autos y obras religiosas, con bailes incluidos, encaminadas al fomento de la devoción y a la afirmación de la Fe. No creo que sea demasiado aventurada la hipótesis de que las danzas de palos y cintas actuales son «supervivencias» de las danzas habladas de tipo culto o literario realizadas en homenaje al Santísimo en la fiesta del Corpus Christi. Casos como el de «La espadaña», a la que una interpretación reciente y difícilmente creíble dio casi un carácter guerrero, no son sino representaciones del Alma que debe conquistar con la Virtud la altura, el lugar elevado (castillo, torre, etc) desde el cual mirar de frente y con ojos limpios al Creador. No olvidemos que, además del tono didáctico que tenía la procesión del Corpus, mucha gente la seguía desde la calle, lo que forzaba a los diseñadores de ingenios a elevar la altura de los estrados rodantes y carros donde se daban tales actuaciones. Por otra parte, ya el poeta Claudiano testimonia la antigüedad de este tipo de espadañas humanas cuando, al describir unas fiestas circenses celebradas en Tarraco en honor del cónsul Teodor, dice: «Unos hombres enlazados formaron en un abrir y cerrar de ojos una edificación sobre sus hombros subiendo unos sobre otros, y en lo alto de esta pirámide un muchacho bailaba con las piernas enlazadas».

Los mismos gigantones, que primero fueron monstruos o seres terribles para pasar después a representar a moros, turcos y gigantes de países exóticos que se rendían ante el Santísimo, se convirtieron finalmente en reyes y reinas que daban ejemplo de sumisión al monarca de monarcas. Junto a ellos los enanos o cabezudos, prohibidos como sus enormes acompañantes por Carlos III en 1780, encarnaban la fealdad y monstruosidad rendida, asimismo, ante el rey de la creación. Al igual que estos reyes y hombres exóticos, las etnias marginadas también tenían su lugar en la procesión. El Zapateado o «danza de gitanos» que, según cuentan las *Crónicas de Antaño*, se



Baile de aldeano. S. XVIII.

contrató para el Corpus de Medina de Rioseco en cierta ocasión fue tan admirable que a los cincuenta ducados convenidos se les añadieron otros cincuenta de propina. Este zapateo, al decir de Cotarelo y Mori consistía en «llevar al compás con los pies en el suelo, golpeándolo fuertemente, y en dar con las palmas de las manos, sin perder compás, en las suelas de los zapatos».

El *Diario de Valladolid* nos descubre algunos otros motivos —además del ya citado del Corpus— que daban origen a danzas: «Colocación de Nuestra Señora de la piedad en su capilla nueva; Procesión con Cabildo, ciudad y todas las penitenciales y cada Cofradía llevaba en su claro su danza» (1727). Salida de S. M. en procesión para llevar la comunión a los enfermos: «Hubo danza de los de la manzana y ocho armados» (1736). Colocación del Santísimo en Santa Clara: «Hubo dos danzas, una de niños vestidos de ninfas y otra de los zapateros de la

manzana» (1742). También los de obra prima de la manzana organizan dos danzas en honor de Fray Miguel de los Santos: «Una de muchachos y otra de grandes, a modo de valencianos». Como se ve, las Cofradías gremiales eran la «cuña popular» dentro de las celebraciones religiosas urbanas, y, con sus danzas contratadas o bailadas por los propios cofrades, ponían el toque festivo dentro de la solemnidad del acto litúrgico. Por cierto que una descripción bastante aproximada de una danza de ninfas se nos hace en un legajo sobre Nuestra Señora de Agosto en Toledo, en 1558: «Dos salvajes, los cuales van haciendo demostración que van huyendo de ocho monteros que les siguen y con los monteros vienen ocho ninfas, las cuales serán ocho niños. Estos se vestirán con los vestidos de la obra que parecerán bien y llevarán en sus cabezas sus cabelleras y encima sus guirnaldas de verduras y ceñidas al cuerpo unas cintas hechas de hiedra muy bien. Llevarán estas ninfas sus flechas y saetas en las manos todas muy bien aderezadas».

PROHIBICIONES

Quando Carlos III promulga en 1777 su famosa Real Cédula sobre disciplinantes, empalados, cruces de mayo y bailes en el interior de los templos, se modifica en bastantes pueblos la costumbre de festejar a la imagen con danza en la iglesia, quedando reducido su ámbito al de las calles correspondientes por donde va a discurrir la procesión. Incluso desaparecen los recorridos nocturnos —a lo que se ve bastante frecuentes en la época— «por ser una sentina de pecados en que la gente joven y toda la demás viciada se vale de la concurrencia y de las tinieblas para muchos desórdenes y fines reprobados». La anulación de las procesiones a media luz o a oscuras, desde luego no es causa suficiente para que

desaparezcan esas costumbres licenciosas, como puede verse seis años después (1783) en el libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario en Aguasal, cuando se cambia el día de la fiesta del 15 de agosto al 25 de marzo, porque «se seguían muchos desórdenes comiendo y bebiendo con exceso, ejecutándose muchas libertades ya en los bailes de día y de noche en los caminos yendo como de paseo y a deshoras de la noche los mozos y mozas a Olmedo, por cuyo motivo, sobre las malas resultas que se discurren, armaban varias pendencias y quimeras, desestimando el nombre de Dios, ultrajándolo con votos, blasfemias y juramentos, profiriendo malas palabras unos contra otros, levantándose la mano o el palo, hiriéndose muchas veces muy gravemente, perdiendo por estos motivos muchos en sus casas o en casas de sus señores dejando de trabajar en un tiempo en que se está en el mayor aprieto de la recolección de frutos, por heridos, encarcelados o fugitivos». Como se ve, hay costumbres cuyo desarraigo no se consigue con una simple ley; de hecho, la Orden del rey Carlos, promulgada a petición del Obispo de Plasencia, incluía la prohibición de bailes en las iglesias, atrios y cementerios, así como delante de las imágenes de los santos para guardarlas la veneración debida. Se quejaba el Obispo de que, como ya existía una prohibición anterior al respecto sobre el hecho de bailar en el templo, la gente, sacaba las tallas a la plaza o a las calles «con las insignias de Cruz, pendón y capa pluvial, haciendo allí sus bailes», que terminaban «en alguna ofrenda o limosna» con que se entendía no sólo perdonada la irreverencia, «sino convertida en un acto piadoso y de devoción». La costumbre pervivió, pese a esta y otras prohibiciones anteriores y posteriores, y todavía hoy día en muchas procesiones rurales, mozos, casados y hasta ancianos bailan, siempre cara al santo, durante todo el recorrido demostrándole así su veneración y cariño.

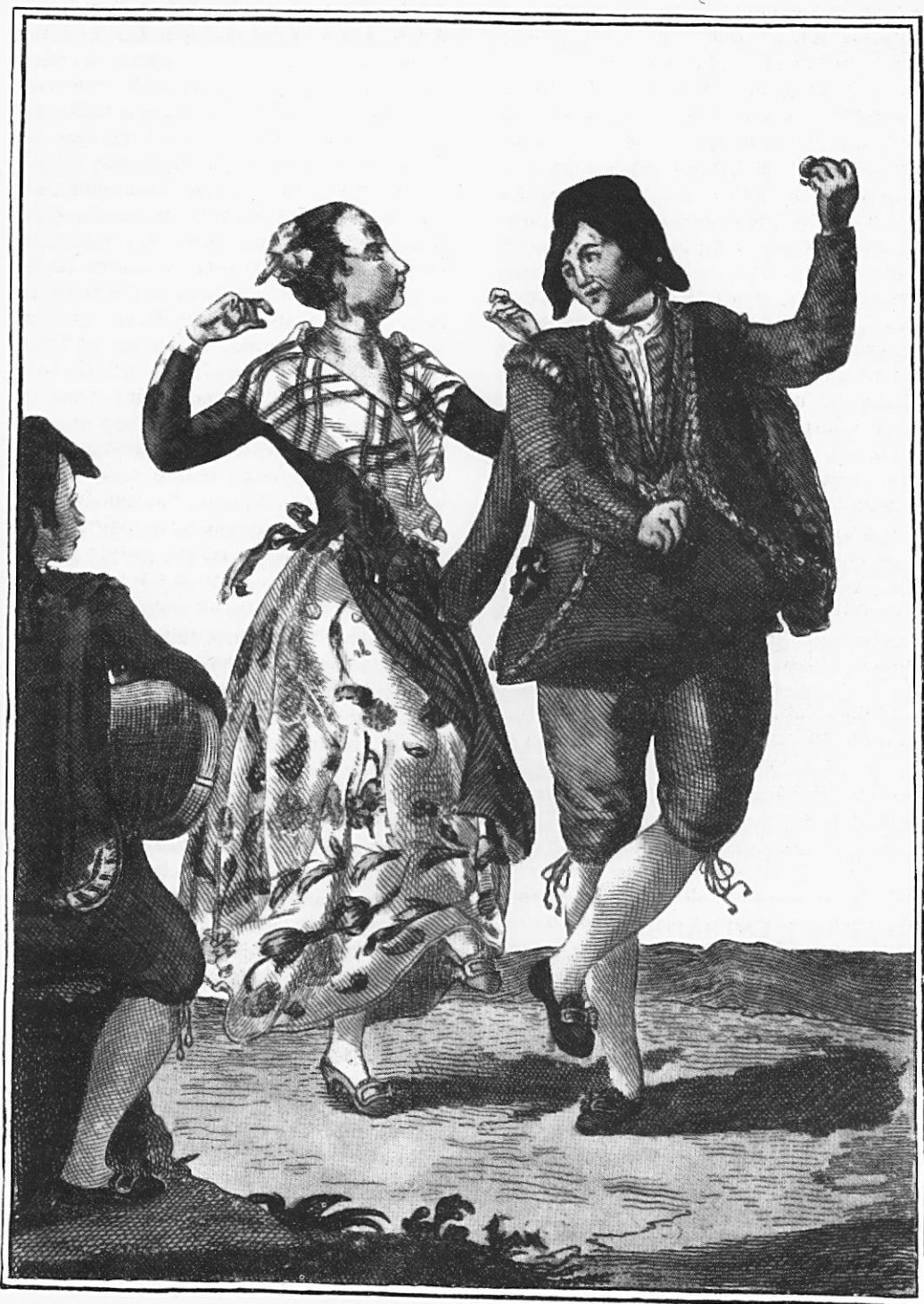
DANZAS AL AIRE LIBRE

AL hablar de las danzas en espacios abiertos habrá que ir, como siempre, de la ciudad al campo y viceversa. En el medio rural, durante siglos han ido entrando nuevos bailes, procedentes de los salones o el teatro urbanos, que se han ido agregando a formas coreográficas más arcaicas. Así, junto a la Rueda o el baile corrido pueden figurar hoy con idéntico derecho la Jota y el pasodoble; se demuestra de este modo la receptividad de la cultura tradicional a la hora de asimilar elementos expresivos nuevos.

RUEDAS Y ENTRADILLA

La Rueda es una forma antigua de bailar, según demuestra Curt Sachs en su *Historia de la Danza*. Al instinto de «medir y formar el espacio con el propio cuerpo» seguirá una espiritualización del círculo, un intento de rodear un objeto, tomar posesión de él, captándole... Sachs considera esta coreografía como uno de los primeros modos humanos de creación, anterior incluso a la arquitectura sobre la que tendrá su influencia. En las Ruedas o bailes de rueda de nuestra zona, el hombre y la mujer, frente a

frente, iban girando (hacia la izquierda el primero, que solía estar dentro del círculo; hacia la derecha la mujer), evolucionando con los brazos en cruz y muy poco movimiento en la parte superior del cuerpo. Cuando terminaba la pieza, las parejas giraban un cuarto (el hombre a la izquierda y la mujer a la derecha) avanzando en círculo en sentido contrario a las agujas del reloj, mientras el tamboril tocaba un redoble; el tipo de baile, que había sido suelto hasta ese momento, pasaba a ser unido al enlazarse la mano izquierda de la mujer y la derecha del hombre. Tan pronto volvía a tocar el dulzainero, se soltaban y ejecutaban de nuevo el rondón primero. Uno de los bailes de rueda preferidos eran las «habas verdes», en compás de dos por cuatro, al que nos referiremos después. En ritmo binario también, aunque su coreografía obedeciera a una estructura más moderna pues se bailaba en dos filas era el «Zángano», del que Aurelio Capmany hace una descripción en «El baile y la danza» (*Folklore y Costumbres de España*, 1931) que ha quedado como clásica ya por ser una de las pocas referencias escritas sobre bailes vallisoletanos: «Puestas en filas las parejas y colocados los hombres a cierta distancia de las mujeres, bailan, se mue-



Manchegos bailando seguidillas, por Manuel de la Cruz Cano y Olmedilla, 1777.

ven hacia adelante repiqueteando las castañuelas con los brazos altos, al compás marcado por el tamborilero; a una señal de la gaita giran los danzantes aproximándose de espalda hasta chocar con la pareja; golpe o choque en que las mozas son tan expertas que no hay hombre que lo reciba sin perder el equilibrio». La melodía con que se acompaña el Zángano actual (con coreografía difundida después de la guerra civil) es de un corrido cuya autoría se atribuye al dulzainero vallisoletano Mariano Encinas, aunque en este caso sospechamos que sólo fue simple intérprete o, como mucho, arreglador de un tema tradicional antiguo.

La «Entradilla» era la tonada con que se iniciaba el baile al aire libre en los pueblos. Federico Olmeda, hablando de dicho baile, hace una descripción del entorno rural de principios de siglo que no nos resistimos a reproducir: «Todos los gastos de los bailes populares los sufragan los mozos. Para ello, sin perjuicio de pagar cada uno la parte que le corresponda, piden también a las mozas en los bailes y no sólo a las mozas, sino a cualquier caballero que por allí aparezca durante su celebración. Esto, por lo que se refiere a los caballeros, lo hacen con gran mesura y cortesía. Así que divisan al caballero vanse dos resueltos mozos a él y después de saludarlo respetuosamente le bailan con alegría un breve rato hasta que les suelta una propinilla que va a engrosar los fondos del presupuesto. La gaita, para este baile, tiene esa tocata que llaman Entradilla y que no puede responder mejor a su objeto».

JOTA Y CORRIDO

A la Entradilla seguían las jotas y bailes del país; la Jota es un baile sobre el que se ha escrito mucho (tal vez demasiado) y cuya estructura rítmica, según algunos autores, podría provenir del «Canario», danza con ritmo ternario y airoso zapateado. El término, sin embargo, no se remonta más allá del siglo XVIII;

hasta hace poco tiempo, el primer documento literario en que aparecía un baile mencionado con ese nombre era «La junta de los payos» sainete de don Ramón de la Cruz (1761); curiosamente he hallado en las *Aventuras en verso y prosa* de Antonio Muñoz, publicado tres décadas antes (1739), una referencia vallisoletana a la palabra cuando unas mujeres de aquí le piden a un poeta que les haga unas coplas «para cantar a la almohadilla, a la Jota, al suspiro, a la Nanita y a otras tonadillas», lo que indica que la jota era ya popular en nuestra ciudad durante el primer tercio del XVIII. Actualmente se podría decir que es casi el único baile considerado como tal, si bien gran parte de esa popularidad se la debe no sólo a los músicos de este siglo sino a la música escénica del pasado que contribuyó a difundir un modelo «nacional» de Jota, a través de tonadillas primero y de zarzuelas después. Pese a tal mezcla de estilos, aún podríamos distinguir tres formas de estructura poético-musical entre las jotas cantadas de Valladolid (Las letras mayúsculas indican las frases musicales y las minúsculas los versos octosílabos):

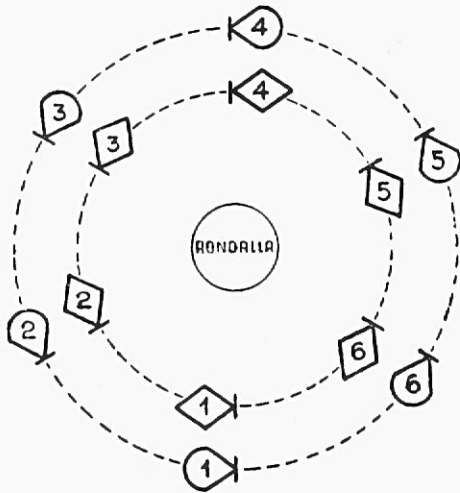
Tipo 1. $A=b/B=a/A=b/B=c/A=d/B=d/A=a$. (No es un galimatías; significa que la primera frase musical se canta con el segundo verso; después, la segunda con el primer verso; en la tercera, se repite la primera frase musical y la segunda literaria; en la cuarta, se canta la segunda frase con el tercer verso; en la quinta la primera frase musical con el cuarto verso; en la sexta la segunda frase musical con el cuarto verso; y acaba la séptima con la primera frase musical y el primer verso)

Tipo 2. $A=b/B=a/A=b/B=c/C=d/B=d/C=a$.

Tipo 3. $A=a/B=b/C=c/D=d$, más el estribillo. También $A=a/B=b/C=c+d$ y estribillo.

Los dos primeros tipos tienen una introducción instrumental que se suele repetir en los intermedios entre copla y copla.

La jota exclusivamente instrumental



Seguidillas boleras. Diagrama de D. Manuel García Matos. Seguidilla primera.

tendría cuatro partes divididas de esta forma:

A/B/A/C (2 veces) D/E/D/F (2 veces)
G/H/G/I/G/J (2 veces) K/L/K/M (2 veces). Esta estructura se repite completa dos o tres veces, a gusto del dulzainero o los danzantes.

Sobre el repertorio de algunas jotas antiguas, cantadas o instrumentales, se ha venido acumulando durante el último medio siglo una gran cantidad de temas que han sido coreografiados arbitrariamente por grupos locales desde la época de la Sección Femenina. Así, se han dado nombres diversos a melodías que, bajo los esquemas mencionados, vienen a ser relativamente similares en su estructura: Jota de Iscar, Jota Burgalesa, Jota Castellana, La niña, etc. Las mismas «Bolerías de Velilla», que por su denominación parecerían proceder de unas seguidillas, son en la actualidad una jota con una melodía inicial o de entrada.

Con ritmo binario o ternario, según las versiones, se presenta el «Pingacho» o «Pingajo», baile de los llamados de «director» o «Maestro» (danza mixta de coro y bailarines) cuyas instrucciones va siguiendo el grupo de danzantes ejecutando los pasos que aquél indica. Está difundido por la región y aparece, no

sólo en Valladolid, sino en Burgos recogido por Federico Olmeda (1903) y en Soria recopilado por Kurt Schindler (1929). Incluso Antonio María Mourinho lo recoge en la región portuguesa de Miranda y alude a que Fernando Assunção recopila la misma coreografía en Uruguay bajo el título de «La Firmeza», haciendo referencia a que Carlos Vega lo consideró mucho tiempo argentino.

«Los ajos», otra jota popular en toda la región (como las Carrasquillas) se ha llegado a tocar con compás binario, alterando simplemente el acento; su estructura delata, sin embargo, que fue una jota cantada con cuatro frases musicales y estribillo.

Algunos bailes como «La Cruz» o «La Virgen Blanca» son restos de ritmos y estructuras diversos pertenecientes a pailoteos y clasificables por tanto dentro de las danzas religiosas.

El Corrido, que en algunas zonas de nuestra provincia recibía el calificativo de «Salteado», ha tenido mucha menos literatura que la jota; algunos autores lo definen como un baile en el que «las parejas giran con un lento vaivén lánguido y señorial». Josep Crivillé en *El Folklore Musical* dice acertadamente que el corrido consta de dos partes «la primera de movimiento oscilatorio y lateral en marcha rápida» y la segunda semejante a la jota. La estructura del corrido sería la siguiente:

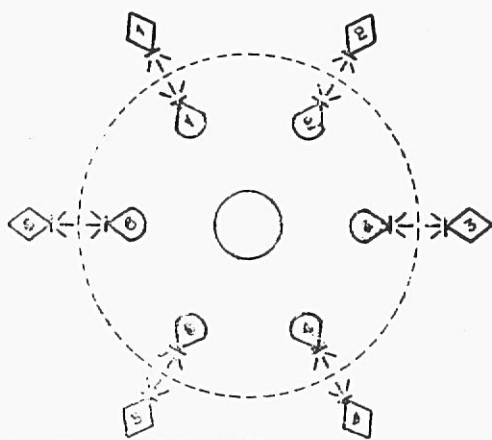
A/B/A/C (2 veces) D/E/D/F (2 veces).
Todo se repite tres veces.

HABAS Y SEGUIDILLAS

Las «Habas verdes» son un baile de ritmo binario con tres partes; se distinguen así del corrido que sólo tiene dos, como hemos visto. Habas verdes las hay por todo Castilla y León y sus áreas de influencia, como Miranda (en Portugal) y Extremadura. Según Pedrell en su *Diccionario de la Música*, tienen aire vivo y compás de dos por cuatro; también alude



Plaza mayor de Olmedo a comienzos de siglo. Entre toro y toro, un baile «agarrao».



Jota. Diagrama de García Matos.

a su modalidad menor lo cual sería difícil de demostrar en estos momentos en que muchas de ellas están en modo mayor. Dice también que algunos creen que este baile es uno de los más antiguos por provenir directamente de las antiguas seguidillas.

Su estructura sería: A/B/A/C (2 veces) D/E/D/F (2 veces) G/H/G/I (2 veces). Todo ello repetido dos o tres veces.

Antonio Muñoz, en el libro ya citado, describe un baile en el Prado de la Magdalena amenizado por una vihuela, un violín y una «mandurria» a cuyo son se bailan seguidillas. Se trata naturalmente, de unas seguidillas dieciochescas cuya ejecución, relativamente complicada describía Don Preciso de esta forma: «Luego que se presentan en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo a distancia de unas dos varas, comienza el ritornelo o preludio de la música; después se insinúa con la voz la seguidilla, cantando, si es manchega el primer verso de la copla, y si bolera los dos primeros en que sólo se deben ocupar cuatro compases. Sigue la guitarra haciendo un pasacalle y al cuarto compás se empieza a cantar la seguidilla. Entonces rompen el baile con castañuelas o crócalos continuando por espacio de nueve compases que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle durante el cual se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo

muy pausado y sencillo y volviendo a cantar al entrar también el cuarto compás, va cada uno haciendo las variaciones y diferencias de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte. Vuelven a mudar otra vez de puesto, y hallándose cada uno de los danzantes donde principió a bailar, sigue la tercera en los mismos términos que la segunda y al señalar el noveno compás cesan a un tiempo y como de improviso la voz, los instrumentos y las castañuelas, quedando la sala en silencio y los bailarines plantados sin movimiento en varias actitudes hermosas que es lo que llaman *bien parado*».

Desde mediados de siglo pasado es el pasodoble el símbolo por excelencia del baile «agarrado». Posiblemente fueron los compositores de Zarzuela, género arraigado en todas las clases sociales, y las bandas de música, quienes más hicieron para convertir a esta forma musical en otra forma coreográfica del baile por parejas. Su compás es de dos por cuatro y consta de una frase inicial y dos partes; ha sido un tipo de composición con gran vitalidad debido a las creaciones que durante la última mitad del siglo pasado y los sesenta primeros años de éste se llevaron a cabo por músicos cultos y compositores locales.

Algunos intérpretes rurales, con su virtuosismo, hicieron vivir a la música popular épocas doradas desde mediados del 1800, gracias a las mejoras que poco a poco se fueron introduciendo en los distintos instrumentos (particularmente, en la dulzaina, gracias al vallisoletano Angel Velasco). Otros instrumentistas, sin embargo, con sus mediocres ejecuciones y escasez de facultades, por ejemplo, hacían suplicar al gacetillero del *Norte de Castilla* que la empresa de la Plaza de Toros (donde también se bailaba en los descansos) no enviase más a una banda de música «que por sinfonía suele tocar las habas verdes y en el baile titulado de los cocos, siendo como es un allegro vivo, lo hace con aire de compasillo». Y es que nunca llueve a gusto de todos.

DANZAS DE SALON

UN anónimo poeta describe así los festejos que acompañaron a las bodas de doña María con Maximiliano en Valladolid (1548):

Hizieron juegos divinos/ de muy diversos dicantes
danzaron todos los grandes/ de Castilla
fue cosa que yo decilla/ es volar como
por ser mucho lo que siento/ en este caso
aunque brevemente paso/ según que escribir podría
y antes que viniese el día/ se casaron.

Es un hecho cierto, que desde los reyes Católicos las capillas musicales, para solaz de los monarcas y la Corte, introducen bailes, instrumentos y formas musicales nuevas. Entre las danzas, son muchas las que podríamos mencionar ya que el Renacimiento y el Siglo de Oro son pródigos en bailes cortesanos, pero recurramos a documentos literarios tan valiosos como la *Fastiginia* para ejemplificar, evocando una reunión de máscaras y sarao que se hizo en el salón de Palacio con motivo del nacimiento de Felipe IV: «Salieron las seis meninas de la infanta y danzaron muy bien con sus castañetas y fueron muy festejadas por la soltura y destreza con que lo hacían. Acabado esto, salieron a danzar seis a seis, tres damas con tres de la máscara, pavanas y

gallardas y los reyes en pareja salieron y lo hicieron muy bien; y sentándose volvió el entremés de las meninas que bailaron el cuclín con la misma gracia y soltura y tras esto salieron dos a dos a danzar el turdión, y lo mismo los reyes, y finalmente bailó toda la máscara un torneo que pareció muy bien. Acabada la máscara se comenzó la «danza de la hacha» y quedando una de las meninas con ella para comenzar, después de muchas vueltas y acometimientos, fue a sacar al duque de Sesa, mayordomo mayor de la reina, que estaba detrás de ella, muy viejo, gordo y gotoso; y le hizo salir y andar corriendo tras ella, no pudiendo el pobre viejo torpe moverse, con lo que hubo mucha fiesta. Diéronle después el hacha al príncipe y sacó algunas damas. Y de mano en mano vino a la señora doña Catalina de la Cerda que sacó al rey al cual después dejó. En su lugar sacó al almirante, que es su festejado, el cual al pasar hizo tres reverencias hasta el suelo al rey y la reina que, levantándose le hizo cubrir, y fueron pasando, tomándola el almirante la mano, que la debía apretar, porque se puso muy colorada y perdió el paso, cuando él hizo demostración de quererla besar, y después de algunas vueltas, dando el hacha al rey y la mano al almirante, le fue acompañando hasta su sitio, por



Entrada para baile de salón del siglo XIX.

haber mandado el rey hacerlo así, con sus hijos y yerno cuando bailaran».

DANZAS DE CUENTA

Menciona Pinheiro Pavanas, Gallardas, la Danza de la Hacha y un «cuelín» que, a juicio de Alonso Cortés, debe ser un error de anotación del portugués. La Gallarda parece tuvo origen en nuestro país, aunque se difundió por toda Europa; era danza que, según Esquivel, se bailaba con el sombrero en la mano (de las pocas) después de hecha la reverencia, y había de ser en la mano izquierda, pues era descortesía llevar la derecha ocupada. Carosa de Sermoneta, citado por Cotarelo; atribuye a la danza diez tiempos: 1º Toma al hombre la mano de la dama haciendo juntos la reverencia grave con dos continencias mínimas a diestro y siniestro. En el 2º tiempo hay otras

combinaciones de continencias, seguidos y trabuchetti (saltos). En el 3º se sueltan; el caballero hace sus pasos y le besa la mano a la pareja. En el 4º la dama sola repite lo que el galán ha hecho y juntos hacen continencias. En el 5º el hombre solo hace floreos sotto piedi y cadencias. En el 6º, la dama hace sola represas, pasos y otros adornos. En el 7º danzan juntos y separados combinando los movimientos ya dichos y otros con algunas campanelas. En el 8º, primero juntos y luego sola la dama, hacen floreos y juegos parecidos. En los dos últimos varían las mismas figuras y terminan con la reverencia grave». Cobarruvias hace derivar el nombre de «pavana» de «las continencias que tiene como de pava real, que se va contoneando hecha la rueda». El *Diccionario de Autoridades* la da origen español y Esquivel la describe así: «Se comienza con el pie izquierdo y con cuatro pasos accidentales, dos vacíos y un rompido; con izquierdo, carrerilla, y otro rompido con el derecho con siete



Entrada para baile de salón del siglo XIX.

pasos extraños, los cuatro graves y tres breves y la reverencia. Comiéndanse las mudanzas con izquierdo y deshácense con derecho». Era danza en ritmo binario.

EN CASA

Antonio Muñoz sitúa en casa de un procurador vallisoletano una reunión festiva donde se bailan minuets y contradanzas y otras de cascabel gordo, como seguidillas y fandango. El minuet o minué, baile francés de ritmo ternario, es descrito por Don Preciso (españolista él) como «lánguido y fastidioso». Se describe así en el *Baile del Ta-tá*, obra del siglo XVIII: «Echar por fuera las guías y ponerse en cuatro; paredes, manos y cruz y deshecha; la cruz en pared, manos y cruzado las guías y vueltas, los de enmedio y vueltas hechas y deshechas. Carrerillas en qon y cruzados en esquinazo.

Entrar en medio de las manos y trocar damas y formar pared en una y otra ala hasta tres veces; cruzado y acabar. Echar por fuera saliéndose las guías, quedando en un ala los hombres y en otra las mujeres; medios cruzados y pasar de una ala a otra y acabar».

La contradanza, de origen rural inglés (country dance) y conocida desde el siglo XVI, pasó a Francia, de donde nos llegó a nosotros a comienzos del XVIII. Se ejecutaba en grupo de seis, ocho o diez personas y su danzado era bastante complicado. Don Preciso indica que debía ser dirigida por un bastonero que, al estilo de los «Callers» o directores de las Square Dances inglesas, iba explicando las partes con voz dulce y agradable «porque las voces ordinarias y las explicaciones torpes o agrestes son enteramente enemigas de esta gran ciencia».

El fandango, finalmente, ya que las seguidillas fueron descritas antes, es explicado así por Aurelio Capmany siguiendo a un cura español llamado Martí

(1712): «Los pasos de esta danza son bailados lo mismo por un hombre y una mujer que por varias parejas y los bailarines siguen el compás de la música con suaves ondulaciones de su cuerpo». Tras estallar la risa y los gritos alegres, los espectadores se animan a participar. Cotarelo dice que es baile a tres tiempos y de aire vivo.

ACADEMIAS

No es éste el lugar para abundar en ejemplos, pues los hay y en demasía, pero el mismo diarista pinciano recoge la fiebre danzarina de nuestra ciudad, cuando contesta a unas críticas que se le hacían por publicar los bailes y diversiones que había en Valladolid, diciendo que aquí «se estudia, se trabaja y se baila también y con decoro como en las capitales más cultas del reino». Estas reuniones «frecuentes» solían durar mucho tiempo, siendo la hora más habitual de conclusión las cuatro de la madrugada. No es extraño que, visto lo visto y dada la complicación de las danzas y los muchos bailes que se necesitaban conocer para llenar tantas horas, hubiese maestros y academias encargadas de impartir enseñanzas para comportarse en tales reuniones como correspondía. El siglo pasado, por ejemplo, fue famosa la academia instalada por don Serafín García, quien enseñaba a bailar temas como el galop o «los lanceros». El primero era un baile de origen húngaro cuyo movimiento imitaba el galope de un caballo y se hacía en dos tiempos. Acerca de los «lanceros» dice Curt Sachs que ya el maestro de danza Hart publicó un tratado titulado *Les lanciers. A second set of quadrillas for the piano forte* donde se describe la forma de danzarlo. Parece que incluso anteriormente, hacia 1817, ya se bailaba en Dublín. Tiene 5 vueltas: La dorset en 6/8, Victoria en 2/4, Les moulinets en 6/8, Les visites en 6/8 y Les lanciers en 4/4. Otros autores opinan que fue el maestro de danza francés Laborde quien



El baile del rigodón en una tarjeta de baile del siglo pasado.

lo ideó en 1856 y que al año siguiente fue llevado a Alemania por el ballet prusiano de la corte.

BAILES DE CANDIL

Algo se ha hablado ya de los salones habilitados para baile; incluso se llegó a instalar una carpa en la explanada de San Benito con ambigü y todo incorporado. La gente de las clases populares, sin embargo, frecuentaba el salón de las Moreras (llamado «Delicias del Pisuerga») o los llamados «bailes de candil», también en interior de casas de las afueras. Estos bailes podían ser peligrosos, como se deduce de la noticia publicada por el *Norte de Castilla* el 4 de julio de 1871: «Al exigir el dulzainero de Fuera el Punte la cuota de costumbre a una de las muchachas que parece no hizo más que empezar a bailar, se armó un altercado entre aquél y un defensor de la dicha bailarina del que resultó herido éste y conducido al hospital, poniendo a disposición de la autoridad al agresor». Por la noticia, parece que el director del baile era el dulzainero y que exigía un tanto por pieza bailada al no existir una empresa que le contratara y que, por tanto,

abonara sus servicios. A veces, hasta el juego de pelota de la calle Luis Rojo se convertía en improvisado salón de danza; todo menos que la alegre juventud asistiera a los bailes al aire libre o a los de candil cuyo final «no suele acabar con la misma armonía que empieza» (*Norte*, 28-VII-1872). En realidad, por lo que parece, era raro el baile popular que no concluía con escándalo de algún tipo.

El motivo para organizar todos estos saraos era diverso: El santo de un vecino, el santo de la parroquia... Hasta un «matrimonio civil» nos describe un cronista bajo las iniciales M. A. en el Norte de Castilla: «Reunidos ya todos los convidados, la orquesta, que se componía de un guitarrillo, un serpentón y dos flautas, preluvió la introducción de un vals que tuvimos que *romper* mi amigo y yo a ruego de la reunión, aunque de mejor gana hubiese roto la cabeza a aquellos energúmenos... Así como a algunos les toca bailar con la más fea a mí me tocó bailar con una chica más grande que un civil a caballo». Describe la vera efigie de aquel «elemento» y continúa: «Cuando oprimí aquel talle para entregarnos a las vertiginosas vueltas del vals, la «chata», que así la llamaban sus convecinos, se echó sobre mí de tal manera que creí que el mundo se me venía encima. Del modo de bailar que tenía aquella endemoniada no digo más que me hacía envidiar el que se usa en los *aristocráticos* salones de Variedades. Después del vals vino una habanera que bailé con la novia, chica que sería muy guapa si tuviera una cara más bonita y a la habanera sucedió una polka, siendo mi pareja la mujer del tío Verdugo, cuya señora se tomaba la confianza de apoyar sus inconmesurables pezuñas sobre mis pies, mereciendo yo desde entonces figurar entre los mártires del Japón. Llegada la hora del descanso nos hicieron pasar a una habitación donde se hallaba establecido el ambigú. Las pastas inglesas estaban allí sustituidas por unos mantecados que debieron ser hechos en tiempos de Carlos IV y el rico Jerez y el espumoso Champagne, por un

vinillo de Toro y un aguardiente de Chinchón capaz de arrancar de su sitio al obelisco de la Plaza».

LOS PUEBLOS

En los pueblos, una vez tenido el baile en la era o en la Plaza Mayor, se cerraba el día con la «velada» o sesión de salón donde los dulzaineros atacaban piezas de época con el pito de llaves acompañado de violín y guitarra. Se alternaban así la mazurca y el pericón con temas tradicionales, y el chotis o el tango bailados con más o menos garbo, servían de intermedio a las jotas del país.

La polca y la mazurca, bailes del XIX, habían caído en desuso en los salones ciudadanos pero se mantenían —algunos se han tradicionalizado después— en el medio rural. La segunda era un baile muy variado del que se conocían hasta 56 figuras distintas, no teniendo número limitado de vueltas. Podía bailarse en pareja o en grupo y, en este caso, el tipo de pasos se dejaba al libre albedrío de los bailadores. Tal tipo de libertades hizo decaer el género de salón por la gran degeneración que fueron tomando las formas externas del baile. Las escuelas y academias no bastaban ya para contener el proceso de degradación seguido por el género, tan lejano ya a las precisas normas de Esquivel: «Los movimientos del danzado son cinco; los mismos que los de las armas que son estos: Accidentales, extraños, transversales, violentos y naturales. Destos cinco movimientos nacen las cosas de que se componen las mudanzas que son: passos, floretas, salto de lado, saltos en vuelta, encajes, campanellas, de compás mayor, graves y breves, y por de dentro, medias cabriolas, cabriolas enteras, atravesadas, sacudidos, cuadropeados, vueltas de pechos, vueltas al descuido, vueltas de folias, giradas, sostenidas, cruzados, reverencias cortadas, floleos, carrerillas, retiradas, continencias, boleos, dobles, sencillos y rompidos». Casi nada.

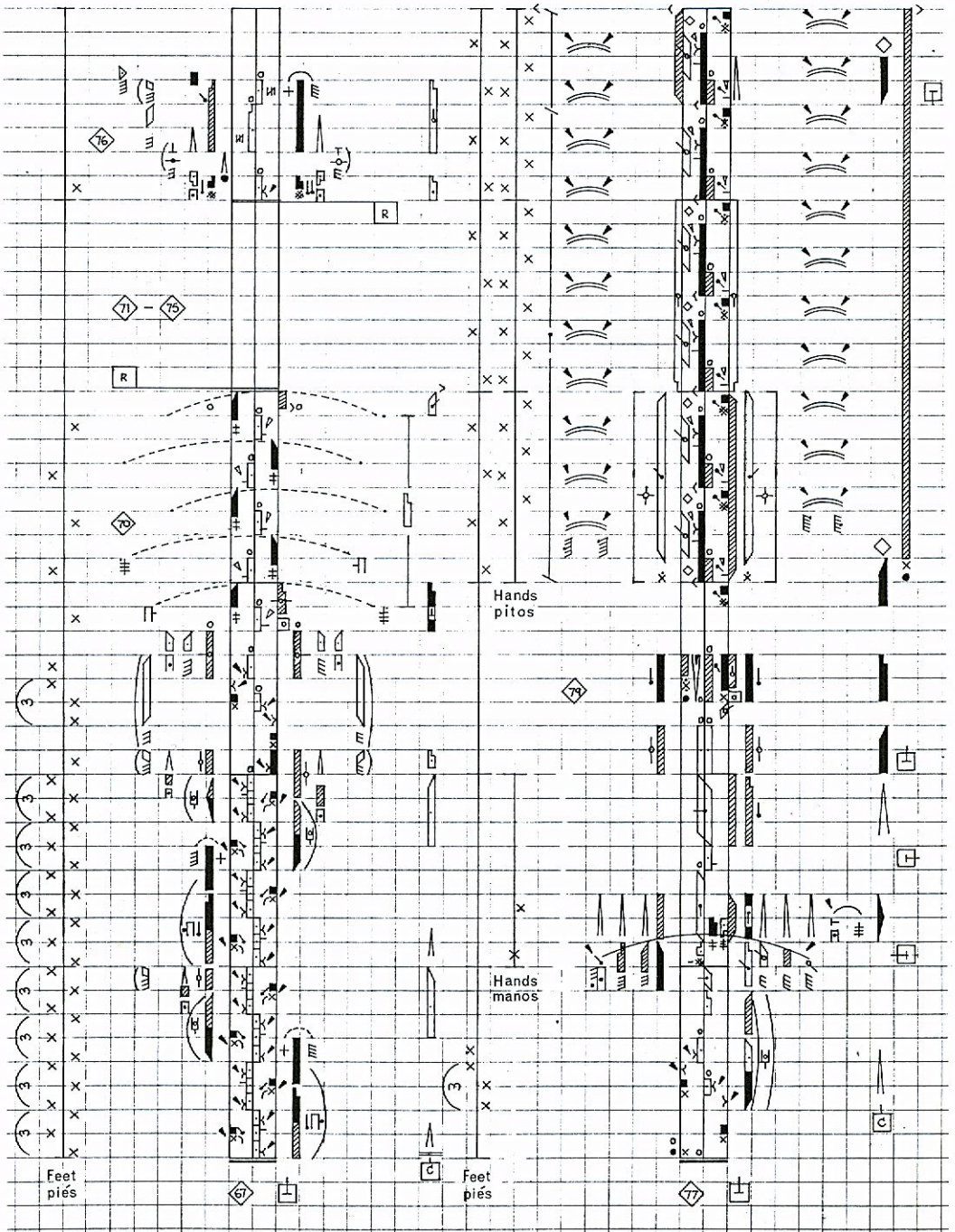
DANZAS ESCENICAS

DEL mismo modo que coreografías cultas influyeron en el campo llegando con el tiempo a convertirse en bailes rurales, los autores dramáticos de los siglos XVI y XVII acostumbraron a incluir escenas rústicas en sus obras, donde músicos y bailarines profesionales cantaban y zapateaban al uso de villanos. En realidad un aldeano era, para el burgués de la época, tan exótico como un negro o un mulato (si se nos permite la pequeña hipérbole), de modo que se acudía a contemplar los entremeses, sainetes, loas y bailes con inusitado interés; el ansia de los cómicos por atraer con sus pantomimas el favor del público, unida a las licencias de los escritores del género, dieron como resultado excesos que provocaron la *Reformación* de comedias por el Consejo de Castilla (8 de abril de 1615). En las nuevas ordenanzas se mandaba que no se representasen «cosas, bailes ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos». Se prohibían por tanto zarabandas, chaconas, escarramanes y cualquier tipo nuevo de baile semejante, aunque fuese con otro nombre. Poco caso se debió de hacer a la normativa cuando, a lo largo del siglo, continúan las luchas entre censores y arrendadores de corrales quienes asegu-

rabán que sin bailes las comedias perdían interés (y ellos dinero). Hacia la década de 1630 comienza, según Cotarelo y Mori, la costumbre de los entremesistas de crear nuevos bailes para sus obras en los que los danzantes figuraran, por medio de caprichos mímicos y paseos, el argumento. Esta creatividad se hacía extensiva a los cantables; Noël Salomon en *Lo villano en el teatro del siglo de oro* «descubre» la personalidad de un músico teatral del XVII, Juan Blas, que recrea una melodía popular de la época alcanzando con la reelaboración un producto más refinado y, a todas luces, mejor aceptado. No dejan sin embargo de representarse las viejas formas, Pinheiro habla de un «tabernáculo que estaba en medio de la plaza (de San Pablo) al cual subieron un mulato y una mulata portuguesas con adufe y pandero y con ellos también un loco de la corte y todos tañían y bailaban con gran risa de los chiquillos». Como se ve, se siguen ridiculizando u observando con curiosidad los personajes de fuera, aunque lo que realmente distrae más es su forma de bailar, al ser la danza un género universal poco necesitado de palabras: «Representose la comedia del Caballero de Illescas con tres entremeses que fueron muy celebrados de los ingleses, y mucho más los bailes, que entendían mejor que la lengua».



Bolero, según José Ribelles. 1825.



Kinotografía realizada por Gisela Reber sobre una farruca del «Estampío». Centre for Dance Stidie's. Jersey.

Un siglo más tarde y en plena efervescencia tonadillesca, el diarista pinciano describe una «cazuela» en ebullición con los «mosqueteros» pidiendo a gritos, unos Tirana, otros Fandango, «otros todo y otros, por contradecir, nada»; el teatro de participación no se ha inventado en nuestro siglo, como es de suponer, y rara vez un bailarín o un artista recibía el aplauso unánime de la concurrencia. En el mismo *Diario Pinciano* se habla de un tal «Sevillano», famoso en toda España y aun en Francia, quien baila la «gaita gallega» con tal primor que los espectadores se deshacen en elogios; pese a ello, por lo que se intuye, todavía hubo algún descontento patriota que prefería la Tirana y lo hizo saber públicamente.

Ya en el siglo XIX continúan majos, gallegos y gitanos (más sofisticados cada vez) llenando las coreografías teatrales. Los programas de los teatro Calderón y Lope de Vega están repletos de bailes que parecen buscar lo desusado o extravagante antes que la calidad. En ocasiones, incluso, al intentar forzar un estereotipo característico, algunos intérpretes se pasan, llevándose el correspondiente correctivo del crítico del *Norte de Castilla*: «Esperamos que alguno de los señores del cuerpo coreográfico del teatro de Calderón no se entusiasme tanto y se insinúe tanto como lo hizo la noche pasada en el baile “La flor de la Maravilla”». Deducimos que quien escribe tal cosa es un varón que evalúa negativamente la actuación exagerada de un bailarín, porque unas líneas más adelante afirma, refiriéndose a la Sra. Ruiz, bailarina también del Calderón y compañera del criticado: «Se lucieron como siempre un par de pantorrillas de las cuales hay espectador que no aparta los ojos hasta que se interpone la cortina» (12-XI-1874). El mismo periodista vuelve a dejar ver su predilección al criticar una vehemencia semejante en el Lope de Vega, de forma totalmente distinta; recomienda a la Srta. Hernando que en las vueltas rápidas no se aproxime

tanto a la batería de gas pues podría prenderse fuego a la tarlatana de sus vaporosos trajes «o tropezar y caer sobre algún violín de la orquesta». Por curiosidad ofrecemos dos programas de esa época correspondientes a los dos teatros más importantes de nuestra ciudad.

Calderón: 1. Sinfonía. 2. «El pelo de la dehesa». 3. «La hoja de parra». Tres reales entrada.

Lope de Vega. 1. Sinfonía. 2. «Guzmán el bueno». 3. «La tertulia» (baile). 4. «El payo de la carta» (sainete). 2 reales entrada.

Los títulos de los bailes, pese a que el gacetillero opina que las danzas de castañuelas comienzan a aburrir al público, son del siguiente tenor: «La jota aragonesa», «Curra la macarena», «El torero y la maja», etc.

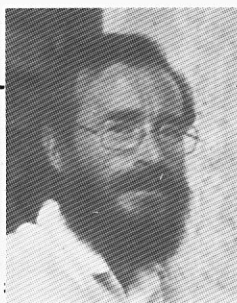
Además de los teatros citados, a los que pronto se unirá el Zorrilla, pequeños locales como el del Café de Moka, el del Centro Filantrópico, o el de la Sociedad «La infantil», albergan hasta comienzos de nuestro siglo a compañías de mayor o menor calidad cuyo repertorio, como hemos indicado, unido al de las bandas militares, orquestas y charangas o instrumentos populares, forjará un gusto escénico de época que, en mi opinión, prefería los retozos a la armonía.

Es de justicia reseñar, antes de dar término a esta breve monografía, las figuras de Vicente Escudero y Mariemma, ambos de Valladolid y creadores de estilos peculiares y seguramente irrepetibles.

Estas notas apresuradas, seleccionadas entre el abundantísimo material, parecen ahora tan escasas como mal zurcidas; nos queda, sin embargo, la esperanza de que ayuden a otros investigadores a profundizar en temas particulares de los aquí expuestos y de que no hayan hecho perder el ritmo al lector. Al fin y al cabo en literatura como en el baile «en eso estriba el donaire: en dar las vueltas aprisa para echar el culo al aire».

BIBLIOGRAFIA

- Arte de danzar o reglas e instrucciones para los aficionados a bailar las contradanzas francesas o Rigodones. Puesto en español con compases, líneas y signos chorográficos, y arreglado por el profesor D. Antonio Biosca.* Barcelona, 1832. Imprenta de Sauri y Cia. 100 p., más láminas.
- ASENJO BARBIERI, Francisco: «Danzas y bailes de España en los siglos XVI y XVII, *Ilustración Española y Americana*. Vol. I. Madrid 1877, pp. 223-339; Vol. II, pp. 340-346.
- Bailes que cantaban y bailaban en la comedia* (Libro de), ms. Biblioteca Nacional. M. 194, M. 14, p. 246.
- Bailes y Juegos*. Diversiones varias para entretenimiento y recreo de las tertulias y sociedades. Contiene: lo más importante conocido hasta el día en materia de bailes: Minué, Rigodón, Lanceros, Cotillón, Cake-Walk, Virginia, Vals-Polka, etc. Juegos..., por un aficionado. Madrid 1906. Imprenta de Sucesores de Hijos de Cuesta, XVI más 255 pp.
- BELTRAN, Marcos Jesús: *La tonadilla y la danza*. Olivia de Villanova. Impresor. Barcelona 1915.
- BERISTAIN, Mariano José: *Diario Pinciano*. Primer Periódico de Valladolid (1787-1788). 2.ª Reproducción Facsímil. Valladolid 1978.
- Cancionero llamado Dança de galanes, en el qual se contienen innumerables canciones para cantar y baylar, con sus respuestas y para desposorios y otros plazerres*. Recopilados por Diego de Vera. Lérida 1612.
- CAPMANY, Aurelio: «El baile y la danza». *Folklore y Costumbres de España*. Barcelona. A. Martín, 1931. Vol. II, pp. 169-418.
- Compendio de las principales reglas del baile*. Traducido del francés por Antonio Cairon y aumentado de una explicación exacta y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos. Madrid 1820. Imprenta de Repullés. XVI más 222 pp.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly-Bailliere, 1911.
- CRIVILLE i BARGALLO, Josep: *El folklore musical*. Historia de la Música Española, 7. Alianza Música-Alianza Editorial. Madrid 1983.
- DIAZ, Joaquín y SANCHEZ, Antonio: «La cultura tradicional» en *Historia de Medina del Campo y su tierra*. Valladolid 1986.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan: *Discurso sobre el arte del danzado*. Sevilla 1642.
- Los lanceros. Tanda de Rigodones: Explicación de las cinco figuras de que consta el baile, con la música*. (S. I., Madrid), (s. a., s. i.), 8 pp.
- MENESTRIER, Claude François: *Des Ballets anciens et modernes*. Paris, René Guignard, 1682.
- MINGUET E IROL, Pablo: *Breve tratado de los passos de danzar a la española, que oy se estilan en las seguidillas, fandango y otros tañidos. También sirven en las Danzas Italianas, Francesas e Inglesas, siguiendo el compás de la música y la figuras de sus bayles*. Corregido en esta segunda impresión por su autor. Madrid 1764, 16 pp.
- MUÑOZ, Antonio: *Aventuras en Verso y Prosa*. Madrid, Librería de Manuel Fernández, 1739.
- OLMEDA, Federico: *Folk-lore de Castilla o cancionero popular de Burgos*. Sevilla 1903, Imp., Lib. y Edit. de María Auxiliadora, 217 pp.
- PEREZ GARCIA, Andrés: *El libro de Cuenca de Campos*. Apuntes Geografico-históricos acerca de dicha villa. Publicación de la Institución Cultural Simancas de la Diputación Provincial de Valladolid, 1983, 246 pp.
- PEREZ, Ventura: *Diario de Valladolid* (1885), Edición facsímil. Edita Grupo Pinciano con la colaboración de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1983.
- PINHEIRO, Tomé: *Fastiginia o Fastos geniales*. Trad. de N. Alonso Cortés. Ayuntamiento de Valladolid, 1973.
- RODRIGUEZ CALDERON, Juan Jacinto: *La Bolerología o Quadro de las escuelas del Bayle Bolero, tales quales eran en 1794 y 1795 en la Corte de España*. Filadelfia 1807. Imprenta de Zacharias Poulson. Madrid 1807.
- SACHS, Curt: *Histoire de la Danze*. Paris, Gallimard, 1938.
- SALOMON, Noël: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Editorial Castalia, 1985.
- SANCHEZ, Antonio: *Danzas de palos*. Cuadernos didácticos, nº 2. Centro Etnográfico de Documentación. Diputación de Valladolid, 1987.
- VALENCIA, Benito: *Crónicas de Antaño*. Sociedad de Estudios Históricos Castellanos. Imprenta Viuda de Montero. Valladolid 1915. Institución Cultural Simancas, Valladolid 1981.



JOAQUÍN DÍAZ nació en Zamora el 14 de mayo de 1947. Cursó estudios en Valladolid. Durante años, desde 1965, ofreció recitales y conferencias en muchos países, popularizando la cultura tradicional a través de actuaciones en los medios de comunicación de Europa, Asia y América.

Ha grabado 28 discos y producido otros tantos. Ha escrito veintitrés libros sobre aspectos diversos de la tradición oral (romances, canciones, cuentos, adivinanzas, trabalenguas, teatro, indumentaria, etc.) Dirige la *Revista de Folklore* y el Centro Etnográfico de Documentación que lleva su nombre en la Diputación Provincial. Es Académico de Bellas Artes y miembro del Instituto de Estudios Zamoranos. Pertenece al International Council for Traditional Music y es Doctor *honoris causa* por la Universidad de Saint Olaf, en Minnesota.

NUMEROS APARECIDOS EN LA COLECCION

1. **Valladolid entre ríos (I)**, por Amando Represa.
2. **Nombre y renombre de Valladolid**, por César Hernández Alonso.
3. **Valladolid entre ríos (II)**, por Amando Represa.
4. **Romanización**, por Tomás Mañanes.
5. **Instrumentos populares**, por Joaquín Díaz.
6. **Así hablamos**, por César Hernández Alonso.
7. **Inundaciones, incendios y epidemias**, por María Antonia Fernández del Hoyo.
8. **El románico**, por Javier Castán Lanaspá.
9. **Bautizos, bodas y entierros**, por Angel Lera de Isla.
10. **Castillos**, por Felipe Valbuena.
11. **Juegos populares**, por Carlos Blanco Alvaró.
12. **El toreo y la torería**, por Emilio Casares Herrero.
13. **La Inquisición (Autos de Fe)**, por Teófilo Egidio.
14. **El cinematógrafo (1896-1919)**, por Luis Martín Arias y Pedro Sáinz Guerra.
15. **El gótico**, por Javier Castán Lanaspá.
16. **El teatro en el siglo XX**, por Ricardo de la Fuente.
17. **Representaciones navideñas**, por José Luis Alonso Ponga.
18. **Monasterios Cistercienses**, por Clementina Julia Ara Gil.
19. **El «marrano Antón»**, por Antonio Sánchez del Barrio.
20. **La cestería**, por Mercedes Cano Herrera.
21. **Literatura popular (Pliegos y copleros)**, por Luis Díaz Viana.
22. **El carnaval**, por A. Sánchez del Barrio y J. L. Alonso Ponga.
23. **Ferias y Mercados**, por Bartolomé Yun Casalilla.
24. **Semana Santa**, por Jesús Urrea.
25. **Los judíos**, por Carlos Merchán Fernández.
26. **Los gremios**, por Máximo García Fernández.
27. **Ciencia y técnica en Valladolid**, por Anastasio Rojo Vega.
28. **El Campo Grande**, por María Antonia Fernández del Hoyo.
29. **Plantas medicinales en Valladolid**, por Alfredo Martínez Ramírez.
30. **Ingenios y máquinas antiguas**, por Nicolás García Tapia.
31. **Cuentos tradicionales en Valladolid**, por Joaquín Díaz.
32. **Nuestros Ayuntamientos**, por José María Pérez Chinarro.
33. **La Radio**, por María Teresa Yñigo de Toro.
34. **Ermitas y Santuarios**, por Miguel Angel Zalama Rodríguez.
35. **Leyendas y tradiciones**, por S. Puy Palacios Arrègui.
36. **Las construcciones populares**, por Antonio Sánchez del Barrio.
37. **Los moriscos**, por María del Mar Gómez Renau.
38. **Los refranes**, por Juliana Panizo Rodríguez.
39. **El crecimiento urbano de Valladolid**, por Basilio Calderón Calderón.
40. **Valladolid, Corte de los Austrias**, por Francisco José Carrión de Iscar.
41. **Viñedos y vinos de Valladolid**, por Fernando Molinero Hernando.
42. **Simancas, fortaleza de la historia**, por Amando Represa.
43. **Del carácter vallisoletano**, por Luis Díaz Viana.
44. **Valladolid en la época de los Reyes Católicos**, por María Isabel del Val Valdívieso.
45. **Danzas y Bailes**, por Joaquín Díaz.

46. Periódicos y periodistas vallisoletanos

por Celso Almuiña Fernández

Muy pocas ciudades pueden alegar que cuentan con prensa periódica desde hace doscientos años y, además, con el diario decano de la prensa española. Esta ciudad es Valladolid, el *Diario Pinciano* (1787-88) su primer periódico y la decanía la ostenta *El Norte de Castilla* (1856).

En cuanto a periodistas, desde José Mariano Beristain (director del periódico ilustrado) hasta Fernando Altés Bustelo (director del decano), hay toda una pléyade de nombres, destacados unos, la mayoría que han hecho su trabajo día a día de la mejor forma que sabían y/o podían.

El número de títulos que, desde aquel *Diario Pinciano* hasta este *Norte de Castilla*, han aparecido en nuestra ciudad en estos doscientos años a *grosso modo* es de unos setecientos, lo que nos da la no fácilmente creíble cifra para nuestra mentalidad-posibilidades, de una media anual de 3,5 nuevas publicaciones.

Junto al decano, y dentro de esa jungla de títulos, podríamos espigar nombres, como el ya citado *Diario Pinciano*, *La Crónica Mercantil*, *La Libertad*, *La Opinión*, *El Eco de Castilla*, *Diario Regional*, *La Defensa*, *Libertad*; boletines *B. O. de la Provincia*, *B. O. del Arzobispado* y semanarios-revistas como *La Murga*, *¡Adelante!*, *Ceres* y un largo etcétera.



Editada por la
OBRA CULTURAL
CAJA DE AHORROS POPULAR
DE VALLADOLID

150 pesetas